



Departamento de Sociologia

**CAMPO MUSICAL CABO-VERDIANO NA ÁREA METROPOLITANA DE LISBOA:
PROTAGONISTAS, IDENTIDADES E MÚSICA MIGRANTE**

César Augusto Monteiro

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Doutor em Sociologia

Especialidade em Sociologia da Comunicação, da Cultura e da Educação

Orientador:

Doutor Fernando Luís Machado, Professor Auxiliar

ISCTE-IUL

Dezembro de 2009



Departamento de Sociologia

**CAMPO MUSICAL CABO-VERDIANO NA ÁREA METROPOLITANA DE LISBOA:
PROTAGONISTAS, IDENTIDADES E MÚSICA MIGRANTE**

César Augusto Monteiro

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Doutor em Sociologia

Especialidade em Sociologia da Comunicação, da Cultura e da Educação

Orientador:
Doutor Fernando Luís Machado, Professor Auxiliar

ISCTE-IUL

Dezembro de 2009

Resumo

Portugal é um país que acolhe, desde a década de 60 do século pretérito, uma das mais expressivas comunidades africanas – a cabo-verdiana –, cuja característica saliente é marcada, designadamente, pela presença de uma significativa e dinâmica cultura transnacional. A música, através dos seus mais variados géneros e formas, representa seguramente a dimensão mais importante desta diversificada população imigrante, juntamente com a língua cabo-verdiana. Daí o interesse no conhecimento, tanto quanto possível aprofundado, da realidade musical cabo-verdiana em contexto imigratório, a partir de um olhar atento sobre o chamado campo musical, ancorado particularmente na Área Metropolitana de Lisboa (AML).

Interessada em caracterizar, nos seus aspectos essenciais, o campo da música migrante cabo-verdiana na Área Metropolitana de Lisboa, esta investigação propõe-se descrever e analisar o funcionamento do campo da música migrante cabo-verdiana, observando a sua configuração, tanto no plano estrutural das relações sociais no seu interior e com o seu exterior, das trajectórias, práticas e perfis sociográficos dos músicos, como no plano simbólico/cultural das representações, identidades, representações e culturas profissionais, com base numa amostra de 102 casos, à qual foi aplicado um inquérito por questionário, para além de métodos qualitativos, designadamente a entrevista em profundidade e o *focus group*, de forma combinada e de acordo com o princípio da triangulação metodológica.

Palavras-chave: campo musical, mundo da arte, actividade musical, música migrante.

Abstract

Since the 1960s, Portugal has been a host country for one of the most noteworthy African communities – that of Cape Verde, whose salient feature is a significant and dynamic transnational culture. In its most varied types and forms, music undoubtedly represents the most important dimension of this diversified immigrant population, in combination with the Cape Verdean language. This is the reason for our interest in gaining as extensive a knowledge as possible of the reality of Cape Verdean music in the context of immigration, on the basis of a careful examination of the “musical field” anchored, in particular, in the Lisbon Metropolitan Area (LMA).

Reflecting its interest in characterising the essential aspects of the field of Cape Verdean migrant music in the Lisbon Metropolitan Area, this research proposes to describe and analyse the way in which the field of Cape Verdean migrant music operates. It will do this by observing its configuration not only on the structural level of the social relations within it and with the outside and of the sociographic profiles, practices and trajectories of the musicians, but also on the symbolic/cultural level of professional cultures, identities and representations. The work will be based on a sample of 102 cases which have taken part in a questionnaire survey, in addition to qualitative methods, in particular in-depth interviews and the focus group, in a combined form and in accordance with the principle of methodological triangulation.

Keywords: musical field, art world, musical activity, migrant music.

ÍNDICE

Introdução	1
 Capítulo 1	
Migração, cultura e música	7
1.1. Estado da arte	7
1.2. Problemática teórico-conceptual	12
 Capítulo 2	
Modelo de análise e metodologia de investigação	25
2.1. O processo de investigação. Questões de pesquisa	25
2.2. O modelo de análise, o corpo de hipóteses e estratégias de pesquisa	27
 Capítulo 3	
Processos migratórios: transnacionalismo e migração	33
3.1. Génese e singularidades da sociedade cabo-verdiana: um encontro de povos e de culturas diferentes	33
3.2. Configuração e especificidades da cultura cabo-verdiana: o sincretismo	34
3.3. A questão da identidade e a vocação emigratória da sociedade cabo-verdiana	35
3.4. Constituição de comunidades imigrantes na diáspora. A dimensão do fenómeno emigratório	36
3.5. “Comunidade” cabo-verdiana imigrante ou população cabo-verdiana imigrante?	37

3.6. Abertura e adequação sociológica do conceito de comunidade	39
3.7. A noção de diáspora	42
3.8. O transnacionalismo imigrante como novo corpo conceptual e paradigma. As comunidades transnacionais	45
3.8.1. A presença imigrante cabo-verdiana em Portugal	48

Capítulo 4

Migrações e música cabo-verdiana	50
4.1. Processos migratórios, transnacionalismo migrante e práticas transnacionais musicais como área de pesquisa	50
4.2. Novos elementos de enquadramento teórico e conceptual	51
4.2.1. Conceito abrangente de música: a perspectiva sociológica	51
4.2.2. A música e a Sociologia da Música vista por vários sociólogos clássicos	53
4.2.3. Da “musicologia comparada” da Escola de Berlim à etnomusicologia: os principais modelos de análise do fenómeno musical	65
4.3. A dimensão identitária da música e a questão da etnicidade	72
4.4. A música na sociedade cabo-verdiana: os principais géneros	79
4.5. Papel da música e dinâmicas identitárias	84

Capítulo 5

A desterritorialização da música cabo-verdiana: o caso português	86
5.1. A desterritorialização e a expansão da música cabo-verdiana pela diáspora	86
5.2. A penetração da música cabo-verdiana no espaço português	90

5.3. Emergência e configuração do campo musical cabo-verdiano na AML: uma breve caracterização qualitativa	94
---	----

Capítulo 6

O campo musical cabo-verdiano na AML: uma análise quantitativa	100
6.1. Enquadramento e contexto	100
6.2. Estratégia metodológica: o universo e a amostra	102
6.2.1. Composição sociodemográfica	103
6.2.2. Proveniência geográfica, motivações e experiência migratória	107
6.2.3. Dimensão socioeducativa	109
6.2.4. Dimensão socioprofissional	111
6.2.5. Trajecto e práticas musicais	114

Capítulo 7

O campo musical cabo-verdiano na AML: a dimensão qualitativa	135
7.1. O plano de amostragem	135
7.2. Identificação sociológica dos músicos entrevistados e processos imigratórios	137
7.3. Iniciação à música: o processo de socialização musical em Cabo Verde e a inserção em Portugal	141
7.4. Conceito, definição, abrangência e natureza da música cabo-verdiana	146
7.5. Penetração e presença da música cabo-verdiana na AML, a partir de testemunhos individuais	151
7.5.1. Representação dos principais géneros musicais no espaço metropolitano lisboeta	158

7.5.2. Representações sociais sobre os músicos cabo-verdianos	160
7.6. O campo musical cabo-verdiano na AML e o mercado: as práticas musicais	170
7.6.1. Entre desigualdades e assimetrias	182
7.6.2. Práticas musicais e condições de trabalho: ausência de contratos de trabalho de política de <i>cachets</i>	191
7.7. Que comunidade musical?	201
7.8. O peso dos principais instrumentos musicais	205
7.9. Passagem de testemunho dos músicos mais velhos para as novas gerações e apego à música tradicional	208
7.10. Música migrante e a realidade musical cabo-verdiana em Portugal	215
 Capítulo 8	
A relação dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML com a música	226
8.1. A música cabo-verdiana na diáspora, entre a diversidade e o hibridismo	226
8.2. Descendentes de imigrantes e a questão identitária	227
8.2.1. Descendentes de imigrantes e identidade: o caso emblemático do Bairro do Alto da Cova da Moura	235
8.2.2. A paisagem musical no Bairro do Alto da Cova da Moura e a função da música como prática cultural no quotidiano dos descendentes de imigrantes	239
8.3. O processo de construção identitária	241
8.3.1. Múltiplas pertenças identitárias: o caso da Cova da Moura	243
8.4. O lugar da língua na aproximação dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos à música	248
8.5. Relação dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos com a música	254

8.5.1. Diversidade musical dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos: a dimensão de Sara Tavares	263
Capítulo 9	
O género e a música cabo-verdiana na AML: o lugar da mulher no campo musical	268
9.1. Os estudos de género e o fenómeno migratório. O género e a música em contexto migratório	268
9.2. A presença feminina no campo musical cabo-verdiano em Portugal: o paradoxo	271
9.3. Música cabo-verdiana e identidade em Portugal: a força da mulher e as principais referências	275
9.4. Um grupo emergente de vozes cabo-verdianas em Portugal: conciliando o tradicional e o moderno na música	279
9.5. A força do batuque nos bairros de Lisboa	282
9.5.1. Técnica de composição e outras dinâmicas preformativas do batuque	295
9.5.2. O batuque e os descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML	299
9.5.3. O batuque e a mudança	308
Conclusões	323
Referências bibliográficas	330
Apêndice 1: Inquérito aos músicos imigrantes cabo-verdianos na AML	360
Apêndice 2: Guião de entrevista a músicos imigrantes cabo-verdianos na AML	372
Apêndice 3: Grelha-síntese de transcrição de entrevistas individuais a músicos imigrantes cabo-verdianos na AML: principais dimensões	373

Apêndice 4: Guia de entrevista (<i>focus group</i>) aplicada a um grupo de <i>rappers</i> e a um Produtor musical descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML	374
Apêndice 5: Lista nominal e discriminada de 74 músicos imigrantes cabo-verdianos entrevistados na AML	375
Apêndice 6: Lista nominal de informantes privilegiados	377
Apêndice 7: Lista dos participantes no <i>focus group</i> do Bairro do Alto da Cova da Moura	377
<i>Curriculum vitae</i>	378

Índice de figuras e quadros

Figuras

2.1. O modelo de análise do campo da música migrante cabo-verdiana	31
6.1. Distribuição dos músicos cabo-verdianos inquiridos na AML, segundo o sexo (em percentagem)	104
6.2. Distribuição dos músicos cabo-verdianos inquiridos na AML, segundo o local de procedência (em percentagem)	105
6.3. Distribuição dos músicos cabo-verdianos inquiridos na AML, segundo o ano de chegada a Portugal (em percentagem)	108

Quadros

6.1. Nível de escolaridade dos músicos cabo-verdianos inquiridos na AML, segundo os escalões etários (percentagem em coluna)	110
6.2. Nível de escolaridade dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo o estatuto profissional (percentagem em linha)	111
6.3. Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo escalões etários (percentagem em coluna)	113
6.4. Repartição dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a sua função na música (em percentagem)	115
6.5. Repartição dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo instrumentos usados (%)	116
6.6. Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a prática de ensaios de grupo (percentagem em linha)	117
6.7. Escalões etários dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a presença de músicos estrangeiros em bandas ou grupos mistos (percentagem em linha)	119

6.8. Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo deslocações em Portugal (percentagem em linha)	121
6.9. Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo deslocações ao estrangeiro (percentagem em linha)	122
6.10. Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a aquisição da carteira profissional (percentagem em coluna)	123
6.11. Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML e frequência da escola de música (percentagem em linha)	124
6.12. Escalões etários dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a frequência de escola de música (percentagem em linha)	124
6.13. Discos gravados dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo escalões etários (percentagem em coluna)	125
6.14. Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus pares em Cabo Verde, segundo escalões etários (percentagem em coluna)	127
6.15. Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas em Cabo Verde, segundo o estatuto profissional (percentagem em coluna)	127
6.16. Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas em Portugal, segundo os escalões etários (percentagem em linha e em coluna)	128
6.17. Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus pares em Portugal, segundo o estatuto profissional (percentagem em coluna)	129
6.18. Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus pares na diáspora, segundo os escalões etários (percentagem em coluna)	130
6.19. Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas na diáspora, segundo o estatuto profissional (percentagem em coluna)	130
6.20. Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas estrangeiros, segundo escalões etários (percentagem em coluna)	131
6.21. Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas estrangeiros, segundo o estatuto profissional (percentagem em coluna)	132

6.22. Frequência dos contactos dos músicos cabo-verdianos na AML, em Cabo Verde, em Portugal, na diáspora e com estrangeiros (percentagem)	132
7.1. Plano de amostragem dos músicos imigrantes cabo-verdianos na AML em função do estatuto profissional, do sexo e do grupo etário	136

Abreviaturas

ACIDI	Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, I. P.
ACIME	Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas
AHN	Arquivo Histórico Nacional
AML	Área Metropolitana de Lisboa
CIES	Centro Investigação e Estudos de Sociologia
IPAD	Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento
ISCTE-IUL	Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa

Agradecimentos

A concretização deste trabalho tornou-se possível graças a apoios recebidos, a vários níveis, que cumpre referenciar e agradecer. No plano insitucional, o IPAD, através do governo de Cabo Verde, concedeu-me uma bolsa de doutoramento ao longo de quatro anos, sem a qual não nos seria possível atingir os objectivos preconizados. Igualmente, revelou-se importante o apoio que nos concedeu o CIES, através dos quadros que nele prestam serviço, desde a primeira hora.

De forma especial, quero agradecer ao Professor Fernando Luís Machado, que orientou a pesquisa com muita dedicação, elevada competência e inteira disponibilidade, gerando um clima de confiança que norteou, desde o início, a relação entre ambos.

Sem a participação dos músicos cabo-verdianos radicados em Portugal, bem como de alguns empresários ligados à área musical, não seria possível aplicar com sucesso os inquéritos por questionário e entrevista, instrumentos que me proporcionaram um valioso manancial de dados indispensáveis ao estudo.

Finalmente, quero ainda agradecer o importante apoio que me prestou a Professora Patrícia Ávila na fase da recolha e tratamento de dados quantitativos. Trocas de pontos de vista extremamente interessantes e profícuas mantive ainda com os Professores António Firmino da Costa e Helena Carreiras, mormente na fase de enquadramento teórico-conceptual do trabalho. A todos o meu especial reconhecimento e sentido agradecimento.

Introdução

A música constitui, a par de outras expressões culturais, um importantíssimo pilar da sociedade cabo-verdiana e uma das componentes representativas e estruturantes da sua identidade cultural que, sucessivamente, se foi desterritorializando e reterritorializando, mercê de intensos movimentos migratórios verificados ao longo da sua evolução histórica, de que resultaram significativas comunidades de imigrantes em quase todas as latitudes. Neste sentido, Portugal acolhe, desde a década de 60 do século pretérito, uma das mais expressivas comunidades africanas – a cabo-verdiana –, cuja característica saliente é marcada, designadamente, pela presença de uma significativa e dinâmica cultura transnacional.

Seguramente, através dos seus mais variados géneros e formas (Hodeir, 2002), a música representa a dimensão cultural mais importante desta diversificada população imigrante, a par da “língua crioula que lhe dá corpo” (Veiga, 2002: 26), outro marcador relevante da identidade cultural cabo-verdiana. Daí o interesse no conhecimento, tanto quanto possível aprofundado, da realidade musical cabo-verdiana em contexto migratório, a partir de um olhar atento sobre o chamado campo musical, ancorado particularmente na Área Metropolitana de Lisboa (AML)¹, cuja figura central é o músico², tomado no sentido mais lato da sua aceção. Contudo, refira-se que, do ponto de vista da definição do seu perfil social no espaço metropolitano lisboeta em análise, o músico imigrante não se limita exclusivamente ao exercício da actividade musical propriamente dita, mas exerce outras profissões em paralelo, sobretudo nos domínios da construção civil e da restauração, porquanto a actividade musical em Portugal não é uma grande fonte geradora de rendimentos, suficientemente autónoma e lucrativa.

¹ Nos termos do n.º 1 do artigo 2.º do capítulo 1 da Lei n.º 44/91, de 2 de Agosto, publicada no Diário da República, I Série – A, n.º 176, 2 – 8, 1991, que cria as áreas metropolitanas de Lisboa e Porto, a Área Metropolitana de Lisboa (AML), com sede em Lisboa, inclui 18 concelhos a saber: Alcochete, Almada, Amadora, Azambuja, Barreiro, Cascais, Lisboa, Loures, Mafra, Moita, Montijo, Oeiras, Palmela, Sesimbra, Setúbal, Seixal, Sintra e Vila Franca de Xira. De registar que a grande massa de imigrantes cabo-verdianos a residir em Portugal (cerca de 90%), segundo o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), reside nessa área geográfica.

² O conceito de *músico* aqui empregue, de acordo com Júlio Rocha, não se refere apenas aos indivíduos que “sabem tudo o que se passa na música graças aos conhecimentos alicerçados no estudo sistemático da música”, mas abrange todos os agentes, profissionais ou amadores, que recorrem à actividade musical por motivos económicos, sociais, culturais e políticos (Rocha, 2002: 6).

Direccionado concretamente para a actividade musical protagonizada pelas gerações diferenciadas de imigrantes cabo-verdianos radicados na Área Metropolitana de Lisboa, onde existe, aliás, uma comunidade musical (Honigsheim, 1989) relativamente significativa, se bem que não seja muito consistente, pelo menos do ponto de vista estrutural, o estudo abrange preferencialmente os criadores ou produtores musicais (produtores e executantes) concentrados nesta vasta área geográfica, para além de outros actores que, directa ou indirectamente, intervêm na actividade musical. Assim, a investigação centra-se, basicamente, sobre a actividade musical (Blaukopf, 1992) protagonizada por agentes em Portugal, mais concretamente na Área Metropolitana de Lisboa, que, de resto, acolhe uma expressiva população de migrantes de trabalho, na qual existe, aliás, uma dinâmica musical significativa, na sua ligação à cultura de origem e à diáspora cabo-verdiana espalhada por várias partes do globo.

Já do ponto de vista espacial, a pesquisa incide nos principais bairros lisboetas de concentração de imigrantes cabo-verdianos e respectivos descendentes, mas particularmente sobre o Bairro do Alto da Cova da Moura, onde é, aliás, visível uma forte identidade cultural cabo-verdiana, graças à presença expressiva e muito visível de imigrantes, e de forma especial sobre a franja das chamadas “segundas gerações”, enquanto produtores, consumidores ou veículos da actividade musical e cultural. Pela sua natureza e pelos objectivos que persegue, a investigação relaciona-se com um vasto leque de disciplinas e campos transdisciplinares paralelos e, por isso mesmo, privilegiando a chamada perspectiva da produção (Campos, 2008)³, basear-se-á numa abordagem pluridisciplinar, que abarca, concomitantemente, visões diferenciadas e complementares ligadas, nomeadamente, ao âmbito da Sociologia das Migrações, da Cultura e da Música bem como ainda aos domínios da Antropologia da Música e Etnomusicologia, esta última entendida, de acordo com Merriam⁴, como o estudo da música como cultura (*music as culture*).

³ O conhecimento sociológico aprofundado do processo musical em Portugal, tendo em conta as relações sociais, as expressões culturais e as fruições musicais, concilia, necessariamente, três perspectivas ou dimensões analíticas, a saber: a perspectiva da produção, a da distribuição e a da recepção e consumo musical. Relativamente à primeira, a perspectiva da produção tem em atenção os objectos musicais (conjunto de processos sociais e de padrões culturais de referência), os actores e os processos sociais em que são produzidos, ou seja, o enfoque analítico deverá centrar-se, em todo o caso, sobre a música e os músicos cabo-verdianos radicados na Área Metropolitana de Lisboa como problema sociológico relevante.

⁴ Em 1964, Alan Merriam, no seu *The Anthropology of Music*, definira a Etnomusicologia como sendo o estudo da música na cultura (*music in the culture*). Mais tarde, porém, num interessante artigo de 1977, inserido na revista *Ethnomusicology* e intitulado “Definitions of comparative Musicology and Ethnomusicology”, acaba por rever o conceito dessa ciência, entendida desta feita como o estudo da música como cultura (*music as culture*).

Norteadas pela pergunta de partida sobre a natureza e a configuração estrutural e cultural do campo da música migrante cabo-verdiana na Área Metropolitana de Lisboa, a investigação procura descrever o funcionamento do campo da música migrante cabo-verdiana na AML, observando a configuração desse campo, tanto no plano estrutural das relações sociais no seu interior e com o seu exterior, das trajectórias, práticas e perfis sociográficos dos músicos, como no plano simbólico/cultural das representações, identidades, representações e culturas profissionais. Assim, partindo da clarificação do conceito de música cabo-verdiana e do mapeamento do campo musical, a pesquisa privilegia a esfera da produção musical, tentando compreender e interpretar as lógicas dos músicos imigrantes cabo-verdianos na AML e, a partir da aplicação de uma série de ferramentas metodológicas adequadas, visa, entre outros objectivos:

- identificar e caracterizar, no essencial, nesse vasto espaço sociogeográfico de acolhimento, as redes, as competências, o capital social no campo musical, assim como as práticas transnacionais adoptadas, quer na sua ligação com a actividade musical em Cabo Verde, quer no seu relacionamento com outras populações ou comunidades cabo-verdianas;
- caracterizar, no essencial, as práticas profissionais e artísticas de várias gerações de agentes musicais cabo-verdianos na diáspora, tomando como terreno empírico a AML;
- caracterizar, igualmente, o perfil e as trajectórias individuais dos músicos ou agentes/protagonistas musicais cabo-verdianos radicados na AML, a partir de entrevistas biográficas em profundidade.

Com base num conjunto de indicadores quantificados e por via de um inquérito por questionário, a pesquisa visa proceder à análise e interpretação das principais regularidades manifestadas, em ordem, por um lado, à caracterização do respectivo campo musical (Bourdieu, 2003), onde coabitam desafiantes e instalados, e por outro lado, à definição do perfil dos principais agentes ou actores que o enformam, tendo em conta, naturalmente, o seu contexto dinâmico e relacional, os objectos musicais, bem como os processos sociais decorrentes, as dinâmicas do mercado de trabalho em que se inserem, as suas carreiras, as redes de cooperação em que se

movimentam, as suas formas de concorrência, os processos de construção da sua reputação e as relações de poder e de conflito. Propõe-se ainda a pesquisa caracterizar as práticas profissionais e artísticas de várias gerações de agentes musicais cabo-verdianos na diáspora, tomando como terreno empírico a Área Metropolitana de Lisboa, partindo de uma metodologia combinada de índole quantitativa e qualitativa, baseada fundamentalmente nas técnicas de inquérito por questionário, na observação, nas suas diferentes modalidades, bem como na entrevista e na recolha documental.

Naturalmente, a análise de algumas dimensões da estrutura social e a caracterização sumária do contexto onde se insere esta população imigrada serão levadas em linha de conta e permitirão avaliar, em certa medida, o grau de mobilidade social dos agentes ou profissionais da música (produtores e distribuidores), enquanto capital social, no sentido de Pierre Bourdieu⁵, assim como o seu perfil, as suas trajectórias sociais e profissionais, a sua configuração interna, o tipo de inserção, o lugar no sistema de estratificação social, entre outros aspectos de interesse. De igual modo, atendendo a que os jovens descendentes de imigrantes se inserem num ambiente sociocultural híbrido e fortemente marcado por uma intensa sonoridade musical cabo-verdiana, particularmente no Bairro do Alto da Cova da Moura, propomo-nos ainda identificar, por um lado, qual o lugar da música no seu processo complexo de integração e (re)construção identitária e, por outro, avaliar os produtos emergentes dessa interacção entre esta camada juvenil e o bairro, bem como as suas preferências e comportamentos musicais.

Do ponto de vista da estruturação propriamente dita, esta tese divide-se em dois grandes blocos, distribuídos por nove capítulos, e conta com o suporte teórico de uma diversificada e relativamente vasta bibliografia nas áreas de maior interesse.

⁵ As diferentes classes sociais e fracções de classe caracterizam-se, segundo Bourdieu (2001a), em primeiro lugar por aquilo que chama a *estrutura dos capitais*, proporcionada principalmente pela origem social e pela instrução, distinguindo quatro tipos de capital: o *capital económico* representa o conjunto dos bens e recursos económicos, tais como o rendimento profissional, o património profissional, o património imobiliário e mobiliário; o *capital social* constitui o conjunto de relações sociais de que um indivíduo dispõe e que está em condições de mobilizar quando sente necessidade de o fazer, correspondendo, na prática, ao que se chama comumente *as relações* ou a *rede social*; o *capital cultural* é constituído pelo conjunto de recursos intelectuais e culturais adquiridos através de educação familiar e escolar, dos suportes materiais destes recursos, como os livros, dos títulos que consagram oficialmente a sua posse, como é o caso dos diplomas, e das capacidades e maneiras de ser que se encontram ligadas a esses recursos, como a facilidade de expressão verbal ou escrita; e o *capital simbólico*, que corresponde à imagem social e aos rituais associados aos três capitais precedentes, como por exemplo, o prestígio conferido por um sucesso profissional excepcional.

O primeiro capítulo, intitulado “ Migração, cultura e música”, procede, de forma sucinta, à revisão do estado da arte, sobretudo no domínio da sociologia da música, pendor sobre o qual, assente a pesquisa, situa a problemática ou enquadramento teórico e define alguns conceitos básicos recorrentes.

O segundo capítulo consagra-se ao modelo de análise de investigação, considerado o nó do projecto, bem como à estratégia metodológica, e especifica os principais aspectos relacionados com o processo investigativo, nomeadamente o tipo e as fases do estudo, a descrição, a abrangência e a caracterização do universo, a técnica de amostragem, a operacionalização de conceitos, bem como as técnicas de recolha de informação utilizadas.

Já no terceiro capítulo, a atenção vira-se para a génese e a natureza dos processos migratórios cabo-verdianos, bem como para a desconstrução sociológica do conceito de comunidade e para a clarificação do novo paradigma do transnacionalismo migratório, aliás conceito fundamental nesta pesquisa.

O quarto capítulo debruça-se mais propriamente sobre as migrações e a música cabo-verdiana e, partindo do conceito abrangente de música, procura estabelecer uma ligação estreita entre estas duas dimensões para, finalmente, questionar sobre a “essência” da música cabo-verdiana.

O quinto capítulo ocupa-se da desterritorialização da música cabo-verdiana e analisa a sua penetração no território português, salientando as suas especificidades. Por outro lado, nessa análise, procura-se, igualmente, comparar o ambiente musical de outrora com o actual e caracterizar, na actualidade, o chamado campo musical cabo-verdiano na AML, tendo em conta precisamente as suas evoluções ao longo do tempo.

O sexto capítulo procede a uma análise, de cunho essencialmente quantitativo, do campo musical cabo-verdiano na AML, assente na aplicação de um inquérito por questionário, que procura caracterizá-lo nos seus aspectos básicos, do mesmo passo que define os perfis, trajectos e contactos transnacionais dos músicos, o seu principal suporte, tendo em conta as seguintes dimensões da amostra: a composição sociodemográfica; a proveniência geográfica, motivações e experiência migratória; a dimensão socioeducativa; a dimensão socioprofissional; e o trajecto e práticas musicais.

Já de pendor qualitativo, o sétimo capítulo analisa vários aspectos ligados directamente à actividade dos músicos imigrantes cabo-verdianos no respectivo campo musical, nomeadamente a penetração da música cabo-verdiana em Portugal, a partir dos anos 50 do século XX, a representação social dos músicos cabo-verdianos, o funcionamento do mercado musical, as práticas musicais, a abertura dos músicos cabo-verdianos e a partilha de experiências com outros estrangeiros, entre outros aspectos. Baseando-se na análise de conteúdo dos discursos de vários músicos entrevistados, este capítulo aprofunda, também, o conceito de música migrante e procura adequá-lo à realidade musical cabo-verdiana na AML.

Igualmente, socorrendo-se da análise de conteúdo dos discursos dos entrevistados, o oitavo capítulo aprofunda a relação dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML com a música e procura, desde o primeiro momento, destacar alguns rasgos identitários que definem esta faixa da população cabo-verdiana, nomeadamente a sua ambivalência identitária e as suas múltiplas pertenças, partindo de um estudo de caso realizado no Bairro do Alto da Cova Moura, baseado na aplicação da técnica de *focus group*. Basicamente, este capítulo identifica o tipo de música que produzem os descendentes de imigrantes, cujo processo de socialização decorreu integralmente em território português, bem como a sua identidade musical.

Finalmente, o nono capítulo, consagrado à problemática do género e da música, situa o lugar da mulher imigrante cabo-verdiana no campo musical da AML e evidencia o seu importante papel nos processos de desterritorialização e reterritorialização da música, tendo em conta o seu contributo para a preservação e, em particular, para a recriação do batuque nos diversos bairros lisboetas onde este género musical também se implantou.

Na parte conclusiva do trabalho, realça-se, em primeiro lugar, o contributo relevante que a música cabo-verdiana tem vindo a dar, particularmente na diáspora, a favor da afirmação e projecção da cultura nacional além fronteiras, através nomeadamente da sua configuração em torno dos campos musicais respectivos. A par da inserção dinâmica da música cabo-verdiana no contexto diaspórico e sempre norteado pela pergunta de partida, procede-se, já numa segunda fase, a uma caracterização genérica dos aspectos essenciais do campo musical cabo-verdiano na AML, tendo em mira o seu conhecimento aprofundado, através, designadamente, da utilização de estratégias de investigação quantitativas e qualitativas e de acordo com o princípio da triangulação.

Capítulo 1

Migração, cultura e música

1.1. Estado da arte

No domínio da literatura internacional consagrada às expressões da arte ⁶ e mais propriamente à produção artística⁷, destaca-se a música, que se manifesta através dos sons. Nas diversas formas de música clássica, de música dita ligeira, de canto popular (Crespi, 1997), caracteriza-se pela sua relativa autonomia (Adorno e Horkheimer, 1997), bem como pela sua função criativa. Influenciado por Simmel, Max Weber e Mannheim, Georg Lukács (1885-1971), mais virado concretamente para a literatura, realça a influência da realidade social sobre a arte, ao considerar a obra de arte como o produto da totalidade social, ou seja, do “conjunto de relações que resultam dos processos histórico-sociais e dos condicionamentos concretos do contexto social em que nasce” (cit. por Crespi, 1997: 176). Independentemente da sua expressão concreta, a arte pode, assim, desempenhar, na perspectiva ainda de Lukács, uma função de desmistificação das formas reificadas presentes na ordem social constituída.

Por seu turno, já numa visão influenciada pela tradição dialéctica do marxismo, se bem que enriquecida pelas referências do historicismo alemão e da experiência psicanalítica de Freud, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1997), ambos da Escola de Frankfurt, aprofundam a sua sociologia da arte, bem como a sociologia das indústrias culturais (Esquenazi, 2003), tendo em atenção quer a função crítica que a arte deve ter na sociedade, quer a possibilidade de ela ser

⁶ Segundo estudiosos, o conceito de arte revela-se extremamente problemático, já que não existem critérios absoolutos que permitam diferenciar entre aquilo que é autenticamente arte e o que não é. Ciente da dificuldade de definir a arte com tal, Karl Mannheim (1967) propõe a distinção entre diferentes dimensões do sentido na obra de arte: o *sentido objectivo*, constituído pela obra de arte como objectivo em si, prescindindo da intenção de quem a produziu; o *sentido expressivo*, que considera o espírito criativo do artista e as intenções que o orientaram; o *sentido documental*, que considera a obra de arte enquanto documento do mais amplo *habitus* cultural que a produziu. Do ponto de vista sociológico, a melhor forma de se contornar o problema, ao que parece, defende Franco Crespi, “será ter em conta, ao mesmo tempo, a influência que os condicionamentos sociais exercem sobre a expressão artística e a relativa autonomia da arte, ou seja, a sua capacidade revolucionária e de antecipação relativamente às formas codificadas da cultura constituída” (1997: 174).

⁷ Além da *música*, incluem-se dentro da produção artística, que constitui seguramente um âmbito da cultura extremamente amplo e variado, de acordo com Crespi, as *artes figurativas*, que se exprimem através de imagens (pintura, escultura, arquitectura, dança, cinema, fotografia, *videoclip*); a *literatura*, que se exprime através da palavra, falada e escrita, e que compreende as diferentes formas de poesia, a narrativa, o teatro, onde também se encontram presentes aspectos figurativos (1997: 170).

usada com o intuito de manter a ordem social constituída, e assim retomam o conceito de totalidade social de Lukács, observando que a produção artística, seja ela musical ou não, deve ser explicada tendo como pano de fundo o conjunto das condições materiais, das estruturas sociais e políticas, dos valores culturais que caracterizam um determinado contexto histórico e um determinado sistema social. Associado à Escola de Frankfurt, convém referir ainda a figura de Walter Benjamin, cujo contributo para a sociologia da arte é igualmente considerado importante. Este autor, à semelhança dos outros precursores da famosa escola alemã, debruçou-se num interessante texto sobre o papel da arte na era da sua “reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 2000), considerando que ela se encontra ligada às condições económicas e sociais do contexto em que emergiu, evolui com o tempo e, como tal, pode desempenhar uma função crítica e inovadora nos confrontos sociais, do mesmo passo que pode ser instrumentalizada por eles.

Retomando alguns argumentos da tradição marxista e da crítica da Escola de Frankfurt, Pierre Bourdieu, que reconhece uma autonomia na esfera da arte, aprofunda a sua análise sociológica e considera a obra de arte como o resultado de um processo no qual os elementos associados à personalidade individual se relacionam com a rede de relações sociais e com uma série de condicionamentos económicos. Daí que para Bourdieu (1979) a obra de arte não possa ser considerada nem como o produto de um artista singular, nem como o resultado de componentes sociais e, nesta perspectiva, atendendo à importância que para ele assumem as condições de recepção da obra de arte, sublinha que a expressão artística já não é um produto definitivo, mas muda frequentemente o seu significado, em função das diferentes épocas e dos diferentes contextos sociais.

Para Howard Becker (1982) a arte é um processo colectivo no qual, para além da personalidade do artista, assume um papel determinante o “pessoal de suporte”, ou seja, os críticos de arte, o mecenato e os coleccionadores, as instituições (escolas de arte, galerias de arte, museus), o público e os comerciantes de arte. Assim, o conjunto das interações entre estes diferentes actores sociais contribui, na perspectiva de Becker, para definir aquilo que pode ser classificado como arte, diferenciando-o de outras formas de produção e exercendo uma influência determinante sobre as mudanças do gosto artístico. Nesta lógica, Becker distingue diversos mundos artísticos equiparados a subsistemas culturais, donos, cada um deles, de uma fisionomia própria, e propõe uma tipologia dos grupos de artistas, constituída pelos rebeldes, os

profissionais integrados, os *naïf*, os artistas *folk* ou populares, e que revela a natureza da arte integrada no social.

No domínio propriamente da sociologia da música, assinale-se, nesta revisão da literatura, entre outros, o célebre texto de Georg Simmel, intitulado *Estudos Psicológicos e Etnológicos sobre a Música* (“Psychologischen und ethnologischen Studien über Musik”, 1882), que define uma relação e uma profunda interdependência entre contexto social e produção musical⁸, na acepção mais lata da expressão, e considera a música como uma forma de comunicação ligada às estruturas das relações sociais (Crespi, 1997: 180). Nesta linha sociológica, Max Weber (1998) considera a relação entre formas musicais e sociedade no interior do processo de crescente racionalização por ele apresentado na sua teoria geral do agir social, e salienta que o domínio do material sonoro, que se encontra na origem do desenvolvimento da grande música na era moderna, se deve à afirmação dos critérios de racionalidade na cultura e na prática social e económica.

Por seu turno, através de uma obra considerada vasta e com um estilo literário complexo⁹, Theodor Adorno dedicou particular atenção ao problema da música, em numerosos ensaios, que incidem sobre a forma da produção musical, as modalidades de execução e reprodução, as diversas formas de organização da vida musical e os mecanismos de controlo a que está sujeita, os problemas da receptividade à música por parte dos públicos na sociedade de massas. Assim, na esteira de Weber, Adorno procura identificar em algumas formas musicais o reflexo das ideologias e das formas de repressão totalizantes que caracterizam a sociedade de massas de tipo capitalista e analisa, em particular, diferentes tipos de audição musical, segundo níveis sociais e estilos de vida dos ouvintes, para além de examinar os diversos géneros musicais e a respectiva receptividade segundo as classes sociais, a influência da crítica musical e os intérpretes.

⁸ A produção musical não se restringe apenas aos intérpretes e aos compositores musicais, mas abrange um sector mais vasto pois, de acordo com Rocha, conta com um suporte mais ou menos alargado, constituído por editores, distribuidores discográficos (incluindo todo o *staff* – conjunto de pessoas que suporta a produção musical, por exemplo, *personal manager*, *tour manager*, técnicos, etc.) e comerciantes (incluindo revendedores e vendedores – aqueles que fazem o comércio da música e da actividade, consoante os mecanismos económicos de oferta) (2002: 15).

⁹ António Pinho Vargas afirma que Adorno foi o filósofo do século XX que com mais persistência e profundidade escreveu sobre música e “praticamente o único que lhe deu um lugar proeminente na sua reflexão estética” (2002: 96).

A par da música, o transnacionalismo migrante¹⁰, associado directamente às migrações contemporâneas, é uma das dimensões essenciais e estruturantes desta investigação e, pelo menos desde o início da década de 90¹¹, tem merecido reflexões profundas da parte de prestigiados estudiosos internacionais, como sejam Glick-Schiller *et al.* (1992), Alejandro Portes, Luís Guarnizo e Patricia Landolt (1999), Steve Vertovec (1999), Stephen Castles (2005) ou Manuel Castells (2007), entre outros. Todavia, revela-se extraordinária a contibuição que, nesta matéria, Portes (1999b; 2006) tem vindo a dar, particularmente no que respeita à conexão entre transnacionalismo, empreendedorismo e a chamada “segunda geração”, através, designadamente, de um conjunto de seis textos a solo e em co-autoria editados em Portugal em 2006, no seguimento de outros trabalhos anteriormente dados à estampa sobre a problemática das migrações internacionais.

Na linha de Alejandro Portes, não menos relevantes e valiosas têm sido as reflexões de Stephen Castles em matéria de migrações internacionais¹², apoiadas numa já longa experiência de investigação empírica, num período que ele próprio designou como a “era das migrações”. De entre outras obras de fôlego consagradas ao estudo das migrações internacionais, destaca-se o livro editado em Portugal em 2005 intitulado *Globalização, Transnacionalismo e Novos Fluxos Migratórios dos Trabalhadores Convidados às Migrações Globais*, em que, entre diversas questões de interesse, Castles analisa profundamente a dinâmica das chamadas comunidades transnacionais e afirma não haver “demarcação clara entre as noções de comunidade transnacional e de diáspora” (2005: 77). No que respeita ainda à bibliografia de âmbito internacional, a presente investigação apoia-se em autores que se têm debruçado sobre questões ligadas à identidade dos imigrantes e à música, designadamente Adelaida Reyes-Schramm

¹⁰ Curiosamente, os autores fundadores da sociologia, como Durkheim, Weber, Marx, Simmel ou Tonnies, não dispensaram tanta atenção aos movimentos migratórios na sociedade europeia do final do século XIX, já que, para a maioria, as migrações eram, ao tempo, “um aspecto da industrialização e da acumulação capitalista e uma parte dos processos de urbanização” (Marques, 2008: 47), razão porque ocupavam uma posição marginal nas análises desses clássicos.

¹¹ Na verdade, a chamada “primeira vaga de estudos” sobre transnacionalismo migrante surge no início da década de 90 do século XX, em particular a partir das propostas avançadas por Glick-Shiller *et al.* (1992) e Linda Bash *et al.* (1994), baseadas em duas ideias-força muito concretas: emerge um fenómeno novo nas comunidades migrantes contemporâneas, caracterizado pelos ligações que os migrantes estabelecem com as suas comunidades de origem e que designam de *transnacionalismo*; os actores destas dinâmicas constituem uma nova espécie de migrantes, que as autoras apelidam *transmigrantes*.

¹² Para Castles, as migrações internacionais, na segunda metade do século XX, emergiram como um dos principais factores de transformação e de desenvolvimento social em todas as regiões do mundo e, por isso, considera-as como “factor sistémico de globalização” (2005: 46).

(1979), Howard Becker (1982; 1985; 2002) ou John Blacking (1970; 1995), para além de outros estudiosos das áreas da Sociologia da Música, da Antropologia da Música ou da Etnomusicologia.

Já no plano concreto da problemática geral da relação dos imigrantes em Portugal com a música em especial, António Contador (2001; 2004) e Rui Cidra (2001; 2005; 2008), entre outros estudiosos, têm vindo, nesta matéria específica, a produzir interessantíssimos estudos, privilegiando a abordagem antropológica, tal como testemunham as referências bibliográficas que figuram no fim desta tese. Todavia, no que respeita à actividade musical¹³ no seio da população imigrante cabo-verdiana em Portugal, não proliferam estudos sociológicos sobre a matéria, a não ser dois interessantes trabalhos que cruzam a problemática migratória com a música cabo-verdiana: o primeiro, uma monografia de licenciatura em Sociologia, da autoria de Júlio Santos Rocha, intitulada *A Projecção da Música e dos Músicos de Origem Cabo-Verdiana no Exterior de Cabo Verde: As Redes Protagonizadas pelos Músicos*, cuja atenção e interesse estão mais virados para os “processos actuais da actividade musical que se manifesta em Cabo Verde e na diáspora, em particular, na Zona Metropolitana de Lisboa” (2002: 11); e o segundo, um ensaio da autoria de Cidra, intitulado “Migração, performance e produção de fonogramas musicais: músicos em viagem entre Cabo Verde e Portugal”, que incide sobre “o impacto cultural das migrações e de circuitos transnacionais de mercantilização de fonogramas e de espectáculos na produção da música popular de Cabo Verde” (2005: 1). Para além desse importante ensaio, Rui Cidra (2008), privilegiando a abordagem antropológica e etnomusicológica, continua a produzir reflexões extremamente interessantes com vista à caracterização da música cabo-verdiana na diáspora.

De cunho sociológico propriamente, o autor desta tese publicou recentemente um ensaio consagrado ao estudo da caracterização dos perfis dos músicos imigrantes cabo-verdianos na Área Metropolitana de Lisboa que enformam o respectivo campo musical (Monteiro, 2009).

¹³ Para Kurt Blaukopf, a actividade musical é “qualquer actividade direccionada para a produção de eventos sonoros” (1992: 3), e poderá estruturar-se em função, por exemplo, da sua extensão e dos seus motivos, das suas redes de contactos e das suas relações sociais, entre outros. Naturalmente, o conhecimento correcto das suas características concretas permitirá conhecer, igualmente, os aspectos que enformam um estilo musical, “analisando a disposição e combinação dos elementos musicais (vozes, instrumentos, formulações rítmicas, invenções melódicas, drama contrapontista, evolução harmónica e tonal, etc.)” (Rocha, 2002: 18). A actividade musical poderá enquadrar-se, perfeitamente, no campo transnacional, já que é composta, por um lado, por um crescente número de agentes (músicos, intérpretes, compositores, instrumentistas, empresários) e, por outro, de iniciativas várias nos mais variados domínios da economia, da política e do mundo dos negócios.

Relativamente à problemática dos jovens descendentes de migrantes, a literatura é relativamente limitada (Machado e Matias, 2006) e, até agora, os estudos realizados nesta matéria abordam, entre outros aspectos, alguns traços sociais e culturais genéricos dos filhos de imigrantes, as identidades e processos identitários, e as culturas juvenis e práticas culturais, não abundando investigações na área musical.

1.2. Problemática teórico-conceitual

De entre vários conceitos e dimensões básicas que interferem na análise da música enquanto forma de arte, convém sublinhar as dinâmicas do espaço social, sobretudo aquelas que se configuram nas áreas urbanas onde residem os imigrantes com as suas manifestações culturais. A este propósito, Pierre Bourdieu definia o espaço social como um conjunto de estruturas de posições diferenciadas, definidas em cada caso e coexistentes, exteriores umas às outras, que se constrói em função de dois princípios básicos de diferenciação: o capital económico e o capital cultural (2001b: 7). Sendo assim, prosseguia Bourdieu, todas as sociedades se apresentam como espaços sociais globais, isto é, estruturas de diferenças, como um campo de forças, um campo de lutas no seio do qual os agentes se enfrentam “com meios e fins diferenciados segundo a sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para conservar ou para transformar a sua estrutura” (2001b: 32). É, pois, no interior desse espaço social diferenciado de relações objectivas entre posições, onde coexistem produtores, distribuidores e consumidores, que se produzem as obras culturais e se localizam os vários campos¹⁴. Esse espaço, em certas condições, pode apresentar-se como um “quadro estruturante de itinerários, posições ou representações sociais, onde, também, se enfrentam profissionais pertencentes aos vários domínios” (Balsa, 2006: 14), e onde estão em jogo o poder¹⁵ – o campo do poder –, o capital, as relações de força, etc. Também não é menos verdade que, para além dos

¹⁴ Bourdieu define o conceito de *campos* como sendo “universos sociais relativamente autónomos, onde se enfrentam profissionais da produção simbólica, em lutas que têm por objecto a imposição dos princípios legítimos de visão e de divisão do mundo natural e do mundo social” (2001b: 61).

¹⁵ Para Pierre Bourdieu, o *campo do poder* é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocuparem posições dominantes nos diferentes campos, variando o seu grau de autonomia consideravelmente em função das épocas e de acordo com as tradições (1996: 252). No interior deste campo, cultivam-se os chamados *habitus* de classe (ou “cultura”), na expressão de Bourdieu, no sentido de “competência cultural adquirida no interior de um grupo homogéneo” e produto de um trabalho de inculcação e de apropriação para que esses produtos da história colectiva que são as estruturas objectivas (língua, economia, etc.) consigam reproduzir-se sob a forma de disposições duradouras (2002: 177).

contornos físicos, o espaço detém significações simbólicas – construídas pelos próprios indivíduos que vão estruturando as suas redes e o seu capital de confiança como construção social e base do laço social (Châtel, 2006) – e factores facilitadores do processo de integração.

Por outra parte, o espaço social, como “campo de forças” (Carmo, 2009), é para Bourdieu um “espaço multidimensional de posições” (1984: 3), integrado por um conjunto aberto de campos ou subespaços relativamente autónomos, no interior dos quais os ocupantes das posições dominantes e os ocupantes das posições dominadas estão ininterruptamente envolvidos em lutas de diferentes formas sem, contudo, se constituírem, necessariamente, em grupos antagonistas (2001b: 153). Os agentes e grupos de agentes, afirma ainda Pierre Bourdieu, definem-se pelas suas posições relativas no espaço social a várias dimensões, construído como um campo de forças, na base de princípios de diferenciação ou de distribuição¹⁶. Daí que “a posição de um determinado agente no espaço social possa ser definida pelo lugar que ocupa nos diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que actuam em cada um deles, seja sobretudo o capital económico – nas suas diferentes espécies –, o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama [...]” (2001b: 134-135).

Nessa interessante reflexão em torno do espaço social, Bourdieu refere-se igualmente ao espaço social dos produtores, isto é, ao “microcosmos social no qual se produzem as obras culturais, campo literário, campo artístico, campo científico, etc.”, – “do artista consagrado e do artista maldito, por exemplo – e não podemos compreender o que aí se passa a não ser situando cada agente ou cada instituição nas suas relações objectivas com todos os outros. É no horizonte particular destas relações de força específicas, e das lutas visando conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que travam, as escolas que fundam, e isto através dos interesses específicos que aí se determinam” (2001a: 42). Daí a necessidade de se conhecer o funcionamento interno e específico do campo, em especial a sua dinâmica interna e a sua autonomia, esta última variando consideravelmente em função das épocas e das tradições nacionais.

¹⁶ No seio do campo verifica-se, igualmente, “uma alteração da hierarquia interna dos diferentes géneros, ou as transformações da própria hierarquia dos géneros, que afectam a estrutura do campo no seu conjunto” (Bourdieu, 1996: 289).

Seja ele qual for, um campo – que mais não é do que uma rede de relações objectivas (de dominação ou subordinação) portadoras de uma estrutura mais ou menos dinâmica (Bourdieu, 1997b) – pressupõe lutas internas, paradas em jogo, interesses específicos e pessoas dotadas de habitus, entendido este como capital de técnicas e “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquema gerador de estratégias” (Bourdieu, 2003: 125). Daí que muitas das práticas e representações dos artistas, e dos músicos em particular, remetam para o conceito bourdieusiano de “campo do poder”¹⁷, lugar de lutas entre detentores de poderes, ou de espécies de capital, como assinalava Bourdieu na sua obra *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário* (1996). Igualmente, o espaço é, a um tempo, um suporte físico e social e um código cultural, que serve de cenário às redes de interacção social, na perspectiva de Glettman, Fridlund e Reisberg (2009), onde se coloca o indivíduo perante o outro, e é por intermédio da sua apropriação, enquanto território, que “se definem as solidariedades e as oposições” (Lopes, 2006: 137).

No interior dos espaços migratórios, em especial, ocorrem, sucessivamente, configurações socioespaciais, bem como processos de deslocalização, reapropriação e recomposição identitária que, às vezes, são vividos pelos autóctones como “fenómenos de invasão” do seu território com os seus modos e estilos de vida próprios, o que conduz, tanto de um lado como do outro, ao fechamento físico e social. Seja como for, a maior parte do comportamento de uns e de outros nesses espaços sociais encontra-se profundamente inscrustada (Granovetter, 2003) em redes¹⁸ de relações interpessoais, à semelhança das instituições, que podem desencadear situações de enorme confiança ou não.

De entre outras propriedades assinaláveis do conceito de campo¹⁹, Bourdieu aponta o facto de todas as pessoas pertencentes ao mesmo campo terem em comum um certo número de

¹⁷ Introduzida por Bourdieu em 1971, a “noção de campo de poder” corresponde “ao espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocuparem posições dominantes nos diferentes campos (económico ou cultural nomeadamente)” (1996: 247).

¹⁸ De acordo com esta tese da incrustação (*embeddedness*), “o actor social é moldado pelo conjunto de relações sociais que estabelece com outros actores relevantes” e “todas as acções, fenómenos e instituições económicas só são significativas se lidas à luz da sua inclusão num quadro de relações significativas” (Swedberg, 2003: 4).

¹⁹ Pierre Bourdieu define o conceito de campos como sendo “universos sociais relativamente autónomos, onde se enfrentam profissionais da produção simbólica, em lutas que têm por objecto a imposição dos princípios legítimos de visão e de divisão do mundo natural e do mundo social” (2001b: 61).

interesses essenciais determinantes para a sua própria existência, e daí “uma cumplicidade objectiva que está subjacente a todos os antagonismos”, numa luta que pressupõe um acordo entre estes (2003: 121). Pela sua própria natureza e dinâmica interna, o campo de produção cultural beneficia de um grau de autonomia, que varia, segundo Pierre Bourdieu, em função do grau de subordinação do princípio de hierarquização externa ao princípio de hierarquização interna. Assim, nesta óptica, o grau de autonomia do campo e, logo, o estado das relações de forças que se estabelecem no seu interior, varia consideravelmente segundo as épocas e em função das tradições nacionais (1996: 248-252).

Outro conceito criado e desenvolvido profundamente por Bourdieu, desde meados dos anos 70, é o de campo artístico, que, aplicado ao mundo da arte, é um campo de forças, isto é, uma rede de determinações objectivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior. Para Loïc Wacquant, o campo artístico – de resto considerado um “campo privilegiado para a inserção socioprofissional dos imigrantes” (Nico *et al.*, 2007: 25) – é “esta arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes económicos, políticos e burocráticos” (2005: 115). O campo artístico ou, mais genericamente, “campo da produção cultural”, é também um campo de batalha, um terreno de luta relativamente autónomo, em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação. Na lógica de Bourdieu, os que ocupam as posições dominantes na distribuição de capital artístico estarão inclinados para estratégias de conservação (ortodoxia), enquanto os que ocupam posições dominadas e marginais tenderão a seguir estratégias de subversão (heterodoxia ou mesmo heresia), no âmbito de conflitos que mais não são do que o motor da história específica do campo.

À semelhança do campo literário ou político, por exemplo, a estrutura do campo musical obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, tal como afirmava Bourdieu, “a estrutura das relações objectivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência em torno da legitimidade”, exige “a análise da génese dos habitus dos detentores destas posições”, ou seja, “os sistemas de disposições, produto de trajectória social e de uma posição no interior do campo” (1996: 246).

Como é evidente, o conceito de campo musical é central e organizador nesta pesquisa e, como tal, envolve todos os agentes ou protagonistas implicados na actividade musical, na

acepção mais lata do conceito, não se restringindo apenas aos músicos e compositores. Para além do conceito bourdieusiano de campo musical, a Sociologia da Música beneficiou de outra categoria analítica não menos interessante, que é a noção de “mundo da arte”²⁰, da autoria de Howard Becker (1982), que considera a obra de arte²¹ como um processo colectivo, ou melhor, um trabalho colectivo no qual se conjugam a personalidade do artista, associado ao chamado pessoal de suporte, cujo papel é determinante. Neste sentido, advoga o autor de *Art Worlds*, cada mundo da arte contemporânea contempla um conjunto de indivíduos, que cooperam entre si bastas vezes, de forma rotineira, para fins de produção de trabalho artístico²², mesmo perante substituições nas equipas que mantêm a sua actividade através de convenções. Assim, um mundo da arte deve ser apreendido como uma cadeia complexa, da qual fazem parte o criador, o intérprete e o receptor. Estes interagem com os outros mundos artísticos, e nesta condição um mundo da arte apresenta-se, de acordo com Becker (*ibidem*), como uma actividade organizada que obedece a regras, a constrangimentos, insere-se numa divisão de trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais, independentemente da sua natureza. Nele os criadores são membros de uma extensa equipa de participantes, indo da produção ao consumo, “no processo de construção tanto material quanto simbólica que é o da própria definição intersubjectiva desse mundo e da sua arte” (Conde, 2001: 18). No seio desse “mundo da arte” de Becker, as convenções e rotinas assumem o seu papel “estruturante, normalizador e intercomunicativo”, cada mundo funciona como unidade e “o espaço cultural apresenta-se mais como um mosaico que uma colagem de mundo” (*ibidem*), diferentemente do campo de

²⁰ Em termos meramente comparativos, pode afirmar-se que os conceitos de “campo” e “mundo da arte” pertencem a autores referenciais na sociologia como Pierre Bourdieu (estruturalismo e teoria da prática) e Howard Becker (interaccionismo simbólico, Escola de Chicago) e foram produzidos em ambientes diferentes, do ponto de vista intelectual, e marcados por clivagens paradigmáticas (Conde, 2001).

²¹ Becker considera que a arte é igualmente um processo e distingue diversos mundos artísticos, que podem ser considerados como sistemas subculturais, possuidores cada um destes de uma fisionomia própria. Dentro da produção artística, a música ocupa um lugar de destaque, que encontra expressão através dos sons, nas diversas modalidades da música e, como tal, goza de relativa autonomia, sujeitando-se a mudanças.

²² Segundo Menger, o trabalho artístico é organizado de acordo com três modos principais: *o trabalho em empresas com pessoal a tempo inteiro* com contrato plurianual (orquestras, teatros líricos, companhias teatrais, corpos de bailado, sociedades públicas de produção audiovisual); *o trabalho intermitente ao projecto com contratação temporária e pagamento à tarefa* e; a *cedência contratual de uma obra ou o fornecimento de uma prestação de serviços a um empresário cultural*. Dentro da flexibilidade que impera no mercado de trabalho artístico e permite contratações e despedimentos em função das necessidades, sem barreira nem à entrada nem à saída e sem quaisquer custos, recorre-se à figura do trabalho em *free-lance*, de resto presente na actividade musical, e ao *emprego intermitente*. Refira-se, a propósito, que essa flexibilidade dos mercados de trabalho com semelhantes características, também designados “mercado secundário de trabalho”), é tanto maior quanto menos qualificados forem os empregos, “onde a simplicidade das tarefas permite uma fácil substituição dos assalariados” (2005: 102).

Bourdieu²³, que coloca a tónica mais no conflito do que na integração e privilegia uma divisão social do trabalho marcada por oposições, ao estilo de Marx.

Daí que Becker, mais influenciado pelo interaccionismo simbólico de Simmel, se interesse mais pelas formas de cooperação através do conceito de mundo da arte, e privilegie uma análise sociológica virada para a divisão do trabalho artístico (Menger, 2005) e assente em três instrumentos básicos. Trata-se, na verdade, de uma abordagem sociológica que não isola os diferentes estádios da actividade artística, mas, pelo contrário, tem em conta todas as componentes desta actividade artística, isto é, as relações de interdependência entre processos sociais e actores nela intervenientes, de resto, considerada pelo próprio Becker (1982) uma fonte de mobilização de múltiplas categorias de profissionais ao longo de uma cadeia de cooperação sem a qual as obras não seriam nem produzidas, nem distribuídas, nem comentadas, nem avaliadas, nem conservadas. Todavia, a divisão do trabalho sobre a qual assenta a óptica beckeriana pressupõe a justaposição de categorias de profissionais, passando da cooperação à concorrência e ao conflito, mas sem contudo as situar numa hierarquia directa, organizada e rígida nas relações de interdependência que se estabelecem entre elas.

Igualmente, H. Becker mostra que certas actividades se encontram integradas na construção de um mundo da arte²⁴, nomeadamente ao nível da concepção e da execução, mas em particular no domínio musical. Nesta perspectiva, a análise de um “mundo da arte” ou “mundo da música”, composto por todas as pessoas cujas actividades se revelam necessárias à produção das obras particulares englobadas dentro da arte, deve também referenciar as categorias de trabalhadores que o caracterizam, bem como o conjunto de tarefas distribuídas a cada uma delas,

²³ A noção de “campo musical” de Bourdieu privilegia a oposição entre “dominantes” e “dominados” e realça menos a dimensão da cooperação, isto é, a “necessidade do trabalho conjunto” (Borges, 2007) tão presente na actividade musical, pelo que se recorre à análise interaccionista como ferramenta complementar, tendo em conta a diversidade de actores social presentes, as suas relações, a sua hierarquização, a forma como se constituem os grupos de trabalho, as suas motivações, a divisão das tarefas, a entrada de artistas, entre outras dimensões de interesse analítico. É, pois, nesta perspectiva, que Becker resolveu desenvolver uma sociologia das ocupações virada para o trabalho artístico, em *Art Worlds* (1982), com o intuito de estudar os artistas como trabalhadores e, para o efeito, considera necessárias todas as interacções de colaboração dos indivíduos que permitam a materialização o de uma obra artística, seja ela musical, literária, teatral ou de outra natureza qualquer.

²⁴ Intimamente associado ao conceito da “mundo da arte”, Strauss, citado por Borges, introduz o conceito de “mundo social” segundo o qual cada mundo social tem uma actividade principal associada a outros mundos e, por seu turno, essa actividade principal implica a divisão social do trabalho e tem uma “variedade de mundos sociais que se segmentam em «micromundos» (Borges, 2007: 27).

pois cada patamar da vida musical deve ser encarado como uma actividade de trabalho do conjunto do mundo da arte²⁵.

Ao contrário da tradição dominante, Becker, através do seu conceito de *art world* (mundo da arte), não situa o artista e a obra no centro da análise da arte como fenómeno social, mas sim o que apelida de redes de cooperação (*network of cooperation*) e assistência, na sua perspectiva do trabalho artístico contemporâneo, desconstruindo, assim, o paradigma romântico do artista como possuidor de “um dom para a arte (*a gift for art*), não sujeito, por conseguinte, aos constrangimentos sociais, que afectam outros membros da sociedade (Neves, 1999: 24). Partindo desta visão analítica e com o intuito de contribuir para o conhecimento da produção e consumo de obras de arte, Becker (1982) considera que o seu trabalho se insere mais numa sociologia das ocupações aplicada ao trabalho artístico do que propriamente numa sociologia da arte, na acepção de Anna Lisa Totta (2000) e, neste sentido, socorrendo-se dos conceitos de *cooperating links* e de *art world*²⁶, analisa seja a produção (problema das opções, da divisão de trabalho, a rotinização²⁷ de procedimentos, a criação de convenções), seja a circulação dos denominados *art works* (a distribuição, o Estado, as audiências). Se bem que não incida a sua abordagem sobre o campo musical, o certo é que Howard Becker analisa a música gravada e, à semelhança de Hennion (1993), a criação como “atividade colectiva rotinizada” (Neves, 1999: 26; Bera e Lamy, 2006) e não o criador, colocando a ênfase no contexto da produção e da circulação e, ao mesmo tempo, clarificando dimensões essenciais para a sua sociologia, nomeadamente o “pessoal de suporte” dos artistas, as convenções ou conhecimentos partilhados, os críticos, os disc jockeys, as editoras e as audiências.

Sejam quais forem os aspectos da divisão do trabalho musical, estão sempre presentes processos de cooperação entre os diferentes patamares deste trabalho, na perspectiva de Becker, e

²⁵ Seguindo a linha interaccionista de H. Becker teorizada na sua obra prima *Art Worlds*, Pierre-Michel Menger, atento à aprendizagem do artista de gestão da incerteza e do risco, propõe-se, através da sua sociologia, estudar os mundos da arte como a manifestação dos novos modos de produção capitalista e “o artista como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajectórias profissionais” (2005: 45).

²⁶ Retomando o conceito beckeriano de *art world*, Diana Crane (1994) substitui-o pelo de *culture world*, estendendo-o às várias formas de cultura urbana.

²⁷ Matthieu Bera e Yvion Lamy (2006), no *Sociologie de la Culture*, retomam o conceito de “rotinização” tratado por Weber e estendem-no à criação artística.

cada actor social implicado deve adaptar-se às normas e aos objectivos do mundo da música (Green, 2006: 184) ao longo da produção artística, em resultado de uma interacção constante entre o artista, os seus pares, o seu público, os seus críticos, os seus colaboradores técnicos, os seus difusores, os que encomendam as suas obras. Ou seja, entre o artista e os seus públicos, não se verifica uma relação directa, mas torna-se necessária a existência de uma cadeia, mais ou menos longa, que viabilize a conexão entre a obra e os respectivos receptores, inserida num espaço relevante, seja do ponto de vista material, seja do ponto de simbólico (Gonçalves, 2009: 176).

Toda a obra, já afirmava Becker (2002), precisa dum espaço e o artista, também ele criador (Béra, 2006), tem que garantir que aquele se adeque à obra que pretende apresentar, em termos de condições físicas e técnicas necessárias a uma boa apresentação e recepção dessa obra, dependendo da qualidade do produto final o prestígio e a sua reputação. Daí que os espaços ou lugares de apresentação assumam uma importância simbólica considerável e contenham, muitas vezes, uma “marca de qualidade distintiva e caracterizadora da identidade do espaço [...]”, pois, enquanto “lugares fortes”, falam, têm efeitos para-textuais (Gonçalves, 2009: 177) e acolhem os chamados sistemas de produção artística, incluindo a própria actividade musical (Blaukopf, 1992), que mais não são, de acordo com Hennion (1993), do que um sistema de mediações, onde se entrelaçam e se entrecruzam as lógicas de complementaridade dos criadores, dos mediadores e dos públicos. É por isso que, como criadores/produtores duma obra, os artistas precisam dos mediadores. que permitam que esta atinja o seu público, os consumidores e se feche, assim, o ciclo produtivo, tratando-se sobretudo de espectáculos ao vivo. Basicamente, pretende-se, em última análise, que a “obra de arte”, devidamente inserida no seu contexto originário, no complexo de relações culturais, económicas e políticas em que se formou, seja fruída pelo público, mas, em todo o caso, explicava Umberto Eco, essa obra produzida pelo artista deve ser “aberta”, de acordo com dois aspectos que ele próprio enuncia sumariamente no seu livro *A Definição da Arte* (2006: 153).

Na linha desta dita “perspectiva construtivista” (Gonçalves, 2009), presente sobretudo em espectáculos, afirma Paulo Monteiro que, à partida, a obra não existe, “a obra acontece em cada interacção com o receptor” (1992: 79-80), através de uma série de mediações (palco ou espaço de apresentação/representação, o instrumento, a partitura e a gravação, etc.) que permitem a sua captação e descodificação. Como é evidente, a actividade profissional no domínio particular da música apresenta uma série de características própria do sistema artístico a que pertence como

subsistema e, como tal, a primeira dificuldade que se coloca à sociologia tem a ver com a definição do conceito ambíguo, polissémico e socialmente construído de artista. A despeito das dificuldades havidas na definição da qualidade de artista, alguns autores interessados na identificação dos requisitos que determinam quem é artista propuseram alguns critérios, designadamente a quantidade de tempo gasto no trabalho artístico; a quantidade do rendimento decorrente das actividades artísticas; a reputação como artista entre o público em geral; o reconhecimento entre os outros artistas; a qualidade do trabalho artístico produzido; a filiação num grupo ou associação profissionais de artistas; uma qualificação profissional em artes; a avaliação, pelo próprio, da sua condição de artista (Gonçalves, 2009: 163). Resolvido o problema da definição conceptual, resta a caracterização do mercado de trabalho artístico²⁸ dominado pela carência de empregos permanentes, designadamente no sector dos espectáculos, bem como pela presença da multiactividade, mormente no caso específico da música, que se manifesta a partir da construção de uma carteira de múltiplas actividades, que, por um lado, lhes proporcione um rendimento global satisfatório, e, por outro, lhes assegure uma diversificação dos riscos, tendo em conta a tamanha precariedade deste tipo de actividade profissional (Menger, 1994; 2006).

É, pois, dentro deste quadro particularmente vulnerável, explica Menger (1993), que a esmagadora maioria dos profissionais das artes, tendo em vista a sua sobrevivência e numa tentativa de construir a tal carteira de actividades, recorre, em paralelo, à prática de outras actividades quer não artísticas, quer para-artísticas, e utiliza uma diversidade das fontes de recursos, por via do trabalho, da família, do cônjuge, dos seus próximos, das ajudas públicas, etc., ao mesmo tempo vai construindo paulatinamente a sua “carreira artística”, bem como a sua identidade (Dubar, 2006) e cultura profissionais (Becker, 1985)²⁹, entendendo-se por esta última como um “conjunto de valores, normas e representações de que são portadores” (Costa, 1988).

²⁸ A actividade profissional artística caracterizada pelo sua grande flexibilidade e feita de riscos e desafios, exige da parte do músico, em particular, estratégias adequadas contra a incerteza (Santos, 2005), que também caracterizam o trabalho artístico e implicam, como já foi assinalado adiante, a constituição de uma carteira de actividades e de recursos, bem como uma grande capacidade de adaptação, de longe superior àquela que exige normalmente um emprego estável e duradouro.

²⁹ Na prática, estabelece-se uma relação de oposição entre os músicos e os não-músicos que, de acordo com Becker, não só determina a cultura dos músicos, mas também a evolução das suas carreiras. Aliás, o principal problema dos músicos tem a ver com a preservação da sua independência face às tentativas de controlo das suas actividades artísticas.

Os músicos, em particular, enquanto profissionais artísticos, têm os seus próprios valores e crenças e constituem um mundo diferenciado, onde por vezes se cruzam a cooperação e a conflitualidade na construção da tal carreira artística³⁰ ou musical (Elias, 1991), compreendida quer na sua dimensão objectiva, quer na sua vertente subjectiva. Tradicionalmente, o termo *carreira* tem sido reservado para os que esperam atingir os postos ascendentes de uma profissão respeitável, se bem que, de algum tempo a esta parte, este conceito esija a ser cada vez mais utilizado em sentido amplo com vista à indicação de qualquer trajectória percorrida por uma pessoa durante a sua vida (Goffman, 2007: 111). Na perspectiva da teoria interaccionista e não na sua formulação burocrática, o termo *carreira* designa, de acordo com Cecília Gonçalves, citando Raymonde Moulin, “não apenas uma sucessão de posições e de realizações na vida profissional e social, mas igualmente a dimensão subjectiva segundo a qual o indivíduo percepção a sua existência como uma totalidade, atribuindo-lhe significados” (2009: 167). As carreiras artísticas, em particular, são delineadas por uma série de trajectórias sociais que resultam da combinação entre *os contextos de vida* dos artistas e *os contextos estruturais* que os integram (Ferreira, 2003: 67-68) e obedecem a passagens obrigatórias: exposições, concertos, publicações, representações, assinaturas, recompensas, coberturas mediáticas (Bera, 2006: 116).

Na prática musical, onde se confrontam as carreiras artísticas, estabelece-se uma relação de oposição entre os músicos e os não-músicos que, de acordo com Becker, não só determina a cultura dos músicos, mas também a evolução das suas carreiras (Dubar, 2005). Aliás, o principal problema dos músicos tem a ver com a preservação da sua independência face às tentativas de controlo das suas actividades artísticas, visível sobretudo ao nível da família do músico, mais propriamente do seu parceiro, que exerce maior influência na sua carreira (Becker, 1985: 127). Seja ela qual for, a cultura profissional dos músicos tem “efeitos decisivos” (Costa, 1988) quer na sua capacidade de se afirmarem no mercado de trabalho³¹ caracterizado pela incerteza, pela flexibilidade e pela precariedade (Santos, 2005), quer na definição dos seus papéis e das suas competências profissionais, quer ainda nos modos de praticar a profissão de músico (Dubar, 2005).

³⁰ Hughes, citado por Becker (1985), utiliza o conceito de carreira para analisar a trajectória seguida por um indivíduo no interior das organizações de trabalho e tem duas dimensões importantes: a objectiva, composta por um conjunto de estatutos e empregos claramente definidos e a subjectiva segundo a qual a pessoa percebe a sua existência como uma totalidade e interpreta o significado das suas diversas características e acções (1985: 126).

³¹ Para além dessas características estruturais presentes, o trabalho ocasional e o trabalho autónomo constituem, na actualidade, as formas dominantes de organização do trabalho nas artes (Menger, s/d).

Na análise da problemática da música em concreto, enquanto expressão artística, não se deve descurar o papel dos gostos, na configuração do sistema de produção artística/musical, porquanto a própria evolução da produção musical tem alguma influência na configuração dos gostos dos consumidores e contribui para incentivar a produção do consumo. Já Bourdieu, reportando-se a importância desta questão central, afirmava não haver, “*gostos mais profundamente implantados no corpo que os gostos musicais*” (2003: 165) e, entendidos como o conjunto das práticas e das propriedades de uma pessoa ou de um grupo, são o produto de um encontro entre a obra de arte, o seu produtor e o consumidor, ou melhor, num encontro entre uma oferta e uma procura. Assim, enquanto conjunto de escolhas feita por uma determinada pessoa, os gostos são, para Bourdieu, “*o produto de um encontro entre o gosto objectivado do artista e o gosto do consumidor*” (2003: 172), numa lógica de espaço de produção que faz com que os produtores produzam bens diferentes, queiram ou não. É, pois, em função do seu gosto musical que os consumidores vão fazer as suas escolhas, nem sempre a melhor e “*de maneira as mais das vezes negativa*” (Bourdieu, 2003: 174).

Do ponto de vista musical, a produção musical implica a produção dos consumidores, mais concretamente, a produção do gosto da música, pelo que importa analisar toda a rede de relações de concorrência e de complementaridade, de cumplicidade na concorrência, que unem o conjunto dos agentes implicados, compositores ou intérpretes, produtores de discos, críticos, animadores de rádio, ou melhor, parafraseando Bourdieu, compreender os gostos, fazer a sociologia daquilo que as pessoas têm, das suas propriedades e das suas práticas, conhecendo tanto as condições em que se produzem os produtos oferecidos, como as condições em que se produzem os consumidores.

Basicamente compreender os gostos é, também, na opinião de Pierre Bourdieu, entender as mudanças que se operam no interior do campo artístico, em primeiro lugar do lado da produção, da oferta, é apreender as transformações que se verificam, ao mesmo ritmo, quer ao nível do espaço de produção dos bens musicais, quer ao nível de produção dos gostos daqueles que se interessam pela música, têm interesse na música e “*são tomados pelo jogo, tomados dentro do jogo*” (2003: 168-176). Na determinação da transformação da procura, tanto do ponto de vista da elevação do seu nível em termos quantitativos, como do seu nível qualitativo, concorrem factores de vária índole, designadamente, a elevação do nível de instrução (ou da duração da escolarização), e que faz com que um número sempre crescente de pessoas vá entrar

na corrida pela apropriação dos bens culturais, sejam eles musicais ou não, cujo efeito se exerce, entre outras coisas, por intermédio daquilo a que Bourdieu apelida de “efeito de vinculação estatutária” e que impõe que os detentores de um certo título escolar realizem certas práticas culturais inseridas na sua definição social (2003: 177).

Nesta interessante análise sociológica também presente em *La Distinction*, Bourdieu³² afirmou, igualmente, a respeito de outro contexto social, cultural e temporal, que o gosto musical constitui uma das formas que expressam de maneira mais inequívoca as pertenças sociais de classe (1979: 17). No entanto, mais tarde, desde o limiar da década de 90 do século passado, uma série de estudos empíricos efectuados viria a revelar um “progressivo eclectismo no gosto das classes dominantes, em particular no domínio musical” (Campos, 2008: 55), contrariando de algum modo a tese de Bourdieu sobre a pretensa familiaridade da classe dominante com a cultura “legítima”. Neste sentido, Philippe Coulangeon vem afirmar que tais estudos evidenciam, em particular no domínio musical, uma “progressão do eclecticismo dos gostos das classes superiores” (2003: 4). À análise do fenómeno musical não tem sido alheio o polémico conceito de “relevância social”, introduzido na etnomusicologia espanhola, em especial, que assenta no critério segundo o qual determinados produtos ou práticas musicais são descobertos, recolhidos e classificados, em função da sua pertença étnica e se revela de alguma utilidade para a prática científica da musicologia (Martí i Pérez, 1995). A ideia de relevância social aplicada à área musical, que também dá sentido à investigação, tem a ver, segundo os defensores desta teoria, com o significado que uma determinada música adquire dentro de um contexto sociocultural concreto, ou seja, parafraseando Josep Martí i Pérez e tirando partido das experiências da pragmática linguística, “uma música resulta relevante num contexto se dá lugar a efeitos contextuais” (1995: 4).

Partindo deste pressuposto básico, a relevância social de uma música, numa sociedade complexa, pode ter uma maior ou menor amplitude, consoante pertença a diferentes estratos sociais, ou, pelo contrário, essa música poderá ser específica para um determinado grupo da população, segundo a idade, o sexo, a procedência étnica, o estrato social, entre outras variáveis, razão por que se fala em termos de relevância social ampla ou reduzida, geral ou específica, a

³² A sociologia da formação dos gostos de Bourdieu remete para dois conceitos fundamentais: o conceito de *habitus* e o *espaço das posições* ocupadas na estrutura social, associado ao espaço de preferências estéticas.

exemplo da presença da música árabe em Barcelona, cuja área de pertinência social é muito reduzida e específica, restringindo-se praticamente ao colectivo magrebi imigrado. Diferentemente, já o rock na mesma cidade de Barcelona conta hoje em dia com uma relevância social ampla e generalizada. Assim, o âmbito de significação ou de significado atribuído a uma música, que é determinante na definição do conceito de “relevância social”, conceito também presente no fenómeno musical cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa e em especial nos seus bairros periféricos, através, por exemplo, do género do batuque ou do funaná, varia consoante os contextos de inserção e associa-se intimamente às crenças, bem como às atitudes e valores. Por outra parte, a “relevância social” de uma música depende, igualmente, do uso que uma colectividade fizer dela, dito doutro modo, uma música só existe para uma colectividade sobretudo quando esta é usada razão por que os graus de uso e de “relevância social” se encontram em proporção directa (Martí i Pérez, 1995: 6). Daí que a noção de uso³³ assuma um papel chave no conceito de relevância social. Ainda no âmbito da análise de uma das problemáticas mais actuais da Etnomusicologia, em especial, inscreve-se o conceito de “música migrante” (Sardo, 2004), entendido como os produtos e processos musicais resultantes do percurso ou percursos migratórios dos seus protagonistas, que tem em conta quer os comportamentos e processos musicais nos países de estabelecimento, quer os processos ligados ao percurso migratório (pré-migração e durante a migração).

Em jeito de remate deste capítulo de enquadramento, pode considerar-se relevante para esta pesquisa sobre o campo musical dos imigrantes cabo-verdianos na AML a contribuição de algumas referências teóricas e conceitos a que fizemos alusão, nomeadamente os conceitos sociológicos de campo musical e mundo da arte, que perspectivam abordagens diferenciadas mas complementares sobre o fenómeno ora em análise, bem como o de gosto musical directamente ligado à produção artística e à estrutura social de suporte. De igual modo, a problemática teórico-conceptual, para além de se debruçar sobre o conceito de espaço social, na acepção de Bourdieu, teve em linha de conta alguns conceitos já de cunho essencialmente etnomusicológico, mas não menos essenciais para o fim em vista, como sejam o de relevância social aplicada à área musical, em íntima associação ao contexto concreto em que se insere o fenómeno musical, e o de música migrante.

³³ O conceito de “uso musical” pode utilizar como indicador de tipo qualitativo a ideia de “evento musical”, que se traduz esta última noção no reforço da busca de “relevância social” de uma música, bem como na sua actualização (Martí i Pérez, 1995).

Capítulo 2

Modelo de análise e metodologia de investigação

2.1. O processo de investigação. Questões de pesquisa

À investigação sociológica compete ir além da compreensão superficial da vida quotidiana, afirmava Giddens (2004). Em última análise, ela visa a procura de novos conhecimentos especificados sobre a realidade social, num procedimento em que o investigador social deverá, acima de tudo, “conceber e pôr em prática um dispositivo para a elucidação do real, isto é, no seu sentido mais lato, um método de trabalho” (Quivy e Campenhoudt, 2005: 15), socorrendo-se de paradigmas adequados. Tal método, em todo o caso, que visa, em última análise, a produção de um conhecimento científico “aprofundado e sistemático” (Almeida *et al.*, 1994), não pode nem deve corresponder a um mera sucessão e soma de métodos e técnicas estereotipadas, mas, antes, um “percurso global do espírito que exige ser reinventado para cada trabalho” (Quivy e Campenhoudt, 2005: 15), não linear e sujeito a regras e a etapas concretas. Já dizia José Madureira Pinto, a propósito da produção de conhecimentos científicos numa perspectiva global, que “o conhecimento científico não é uma «cópia» da realidade a que se refere nem o seu reflexo isomorfo”, pelo contrário, “é, sim, uma construção intelectual, provisória, mas testável e reformulável, baseada em abstracções e convenções explicitáveis [...]” (1997: 59).

Por definição, uma investigação é algo que se procura, o que obriga o investigador, neste “caminhar para um melhor conhecimento”, a seleccionar rapidamente um primeiro fio condutor, tão claro quanto possível, necessário à estruturação do trabalho que se propõe. No entanto, tal empresa não resulta fácil, em virtude de o mundo social ser complexo e envolver significados subjectivos e experiências dos actores sociais, “tarefa que apenas pode ser levada a cabo através da participação dos indivíduos envolvidos” (Burgess, 2001:85-86). Daí que os investigadores tenham associado às várias abordagens para estudar o mundo social (métodos experimentais, medidas estatísticas, inquérito por questionário), a observação directa, a observação indirecta e a observação participante com vista ao acesso aos significados que os participantes conferem às situações sociais e, logo, à apreensão dos elementos subjectivos da vida social. Neste sentido, R. Hoggart, que escreveu *La Culture du Pauvre*, insiste particularmente na importância dos métodos ditos qualitativos, tais como as observações muito minuciosas no terreno, ao considerar

insuficientes os inquéritos que produzem dados estatísticos, ainda que reconheça a sua utilidade, longe de constituírem um óbice ao conhecimento científico. “É preciso saber ir para além das regularidades dos números”, afirmava Hoggart,

apreender nos comportamentos o que esses comportamentos simbolizam e ultrapassar o sentido literal das declarações para aí descortinar a significação (por vezes contrária ao sentido aparente da declaração) ou para pôr em relevo os valores profundos que se dissimulam por detrás das formas idiomáticas e dos conformismos rituais (1970: 42).

Assim, fazem parte do processo da pesquisa científica como “processo social” (Costa, 1986: 132), um conjunto de “mecanismos teóricos, conceptuais, metodológicos e técnicos” (Almeida, 1994: 194), que giram em torno da descoberta da resposta para a pergunta formulada inicialmente, cujo momento de definição está estreitamente associado à dita fase exploratória. Em boa medida, a pesquisa de terreno, que mais interessa nesta análise, não é senão a “arte de obter respostas sem fazer perguntas”, conseguidas através da “conversa informal e da observação directa, participante e continuada” (Costa, 1986: 138). Na verdade, no domínio sociológico em referência, os processos de recolha de informação tendo em mira “captar a estrutura dos comportamentos” (Campenhoudt, 2003: 30), são processos sociais *sui generis* que levantam a polémica questão epistemológica da relação observador/observado que, aliás, na perspectiva de João Ferreira de Almeida e José Madureira Pinto,

assume aqui especial complexidade pelo facto de a maior parte das técnicas de observação³⁴ disponíveis recorrerem ao depoimento dos agentes sociais acerca das suas próprias condições de existência (1986: 58).

Queira-se ou não, a presença do investigador no terreno incorpora neste um conjunto de novas relações sociais e, à medida que se vai prolongando, o trabalho de campo

³⁴ Karl Popper, a este propósito, nega claramente a prioridade das observações nas pesquisas de campo, lembrando que elas estão impregnadas de teoria.

vai não só reorganizando as relações entre observador e observados como reorganizando também, em certa medida, o próprio tecido social em análise (Costa, 1986: 135)³⁵.

Assim, o processo de interacção directa dos investigadores com as pessoas relacionadas com as matérias em estudo coloca o problema de interferência, o qual poderá ser contornado pelo uso dos chamados *métodos não* interferentes. Dito doutro modo, a participação do investigador num estudo pode mudar as atitudes e o comportamento daqueles sujeitos que estão a ser estudados. Alertando para o perigo da reactividade das entrevistas e dos questionários, bem como para o seu carácter ameaçador, em assuntos relativamente íntimos, Webb *et al.* desprezam os estudos que tradicionalmente usam apenas um método de recolha de dados, argumentado que “o uso exclusivo de métodos de recolha de dados é pior que o uso de métodos múltiplos” (2003: 22). Diferentemente, advogando uma postura eclética na recolha de dados, Raymond Lee é da opinião que os cientistas sociais podem encontrar fontes de dados úteis derivando-os de outras tradições metodológicas, não se restringindo a sua actividade de investigação a métodos particulares de pesquisa como sejam a entrevista e o questionário. Seja como for, a interferência não pode ser considerada, simplesmente, um estorvo ao conhecimento sociológico, mas também um “um veículo desse conhecimento” (Costa, 1986) e, como tal, não deve ser ignorada como uma condição de objectividade.

2.2. O modelo de análise, o corpo de hipóteses e estratégias de pesquisa

Ciente da pertinência teórica e metodológica destas questões que se colocam à pesquisa científica, propõe-se a construção de um modelo de análise que tenha em atenção, para lá da problemática teórica (Almeida e Pinto, 1982) e do quadro conceptual ou perspectiva teórico-conceptual, o problema de partida directamente ligado à natureza e à caracterização da configuração estrutural e cultural do campo da música migrante cabo-verdiana na Área Metropolitana de Lisboa, bem assim os respectivos conceitos operacionais, dimensões e indicadores necessários à preparação dos instrumentos de recolha de informação. No fundo, a problemática ou quadro teórico analisado redefine a pergunta de partida e orienta, de forma correcta e científica, a pesquisa de terreno. Contudo, a construção definitiva do referido modelo

³⁵ Para Henri Mendras e Marco Oberti, o terreno é a fonte de toda a imaginação sociológica, numa interacção com a elaboração teórica que, aliás, é comum a todas as ciências (2000: 15).

de análise passou por uma série de etapas intermédias, desde a formulação do problema de investigação, passando pela pergunta de partida, a fase exploratória, a problemática ou enquadramento teórico, as estratégias de investigação, o quadro de conceptualização (conceitos, dimensões e indicadores de análise), até à operacionalização.

Refira-se que a fase preliminar ou exploratória da pesquisa de terreno centrou-se, fundamentalmente, na revisão bibliográfica, na observação e em entrevistas a informantes privilegiados, bem como na aplicação da técnica de *focus group* ou entrevistas focais a um grupo de descendentes de imigrantes cabo-verdianos residentes no Bairro do Alto da Cova da Moura. Igualmente, ainda na sua fase exploratória, a pesquisa conta com uma dimensão etnográfica e descritiva importante, baseada na observação de terreno (espaços associativos, discotecas, bares/café, restaurantes, convívios, etc.), na descrição detalhada de falares e conversas em lugares ou espaços frequentados por imigrantes cabo-verdianos na Área Metropolitana de Lisboa, sobretudo em Lisboa e na sua periferia, enquanto contextos relacionais ou vivenciais dos referidos músicos.

Contornada esta fase inicial importante e clarificadora, tendo sempre em atenção, por um lado, a questão de partida colocada com clareza, exequibilidade e pertinência (Almeida *et al.*, 1994) e, por outro, os objectivos que norteiam a investigação, importa agora, nesta fase, clarificar as estratégias ou lógicas de investigação a serem adoptadas, consoante o uso dominante de técnicas quantitativas (lógica “extensiva”), ou qualitativas (lógica “intensiva”). Neste sentido, adoptou-se uma metodologia combinada e plural de tipo quantitativo (extensivo) e qualitativo (intensivo), se se preferir, um “método misto”, de acordo com o “princípio de triangulação”³⁶, (Poeschl, 2006), utilizando o inquérito por questionário, o inquérito por entrevista em profundidade e semiestruturada de carácter biográfico, complementada com a observação directa, indirecta e participante e a análise documental, entre outros métodos.

Relativamente à extensão propriamente dita, a pesquisa abrange uma parte representativa dos principais agentes da actividade musical cabo-verdiana concentrados maioritariamente na Área Metropolitana de Lisboa, em primeiro lugar os produtores e os criadores, considerados a

³⁶ O princípio de triangulação foi introduzido nas ciências sociais por Denzin e, segundo este autor (cit. por Gabrielle Poeschl, 2006: 31), com vista à melhoria da qualidade de uma investigação deve-se recorrer a: a) várias fontes de dados (triangulação de dados); b) diferentes investigadores (triangulação de investigadores); c) diversas perspectivas para interpretar os resultados (triangulação de teorias); d) vários instrumentos para medir o fenómeno (triangulação de medidas); e) diferentes métodos para estudar o problema (triangulação de métodos).

coluna vertebral do respectivo campo musical, num universo que ronda cerca de três centenas de pessoas, de acordo com estimativas baseadas na observação de terrenos e em testemunhos de informantes privilegiados, e abrange três categorias de músicos, em função da sua relação com a actividade musical e do seu estatuto profissional, como já referido: os profissionais a tempo inteiro, os semiprofissionais e os amadores ou diletantes, os quais foram inquiridos através de um questionário semiestruturado, cujas características passamos a apresentar, de seguida. No entanto, convém esclarecer, à partida, que resulta extremamente difícil proceder, com rigor, à quantificação do universo dos músicos cabo-verdianos radicados em Portugal e, em particular, na Área Metropolitana de Lisboa, se bem que o número daqueles que, na verdade, se dedicam à música a tempo inteiro e dela fazem a sua principal actividade económica não deva ultrapassar as cinco dezenas de sujeitos.

É, pois, com base nesta estimativa, que se constituiu uma amostra teórica, não probabilística e não representativa³⁷, de 102 casos seleccionados através do método “bola de neve”³⁸ e por via de um inquérito por questionário (Mendras e Oberti, 2000), que figura em anexo, na ausência de uma lista nominal exaustiva dos membros ou unidades da “população” (Quivy, 2005; Albarello *et al.*, 1997), também denominada base de sondagem (Ghiglione e Matalon, 2005: 30), com o intuito de se aprofundar o conhecimento e a caracterização do campo musical cabo-verdiano, tanto quanto possível, a partir do seu mapeamento, num “trabalho de campo” (Burgess, 2001; Céfal, 2003) de cunho quantitativo ou extensivo. De notar,

³⁷ Grande parte da literatura sobre inquéritos sociológicos (Lima, 2000) e sondagens, senão mesmo toda, refere-se à importância de a amostra que está na base da realização de todo o estudo ser representativa do universo de onde é retirada, ou seja, é necessário que a amostra representativa reflecta os aspectos típicos da população (Vicente *et al.*, 2001, 38). No entanto, raramente se trabalha com uma amostra (estatística) “perfeitamente representativa”, já que, quase sempre, se verificam enviesamentos na sua formação, razão por que, na perspectiva de Rodolphe Ghiglione e Benjamin Matalon, “é necessário substituir a noção de global de representatividade por uma noção mais ampla, a de adequação da amostra aos objectivos estabelecidos [...]” (2005: 58). Por outro lado, adverte Raymond Quivy, a exigência de representatividade é menos frequente do que por vezes se julga, não devendo, por isso, “confundir-se cientificidade com representatividade”, tanto mais que “para conhecer melhor grupos ou sistemas de relações não é forçosamente, em termos sociológicos, estudá-los como somas de individualidades” (2005: 161). Veja-se, a propósito, a obra esclarecedora intitulada *Ofício de Sociólogo. Metodologia da pesquisa na sociologia* da autoria conjunta de Bourdieu, Chamboredon e Passeron (2005).

³⁸ A amostragem não probabilística “em bola de neve” está entre os processos mais comuns na pesquisa de terreno, se bem que haja grandes variações envolvidas em função do investigador, do problema em estudo e da perspectiva teórica adoptada (Burgess, 2001). Na prática, esta técnica de amostragem não aleatória, também conhecida por *snowball* (Vicente *et al.*, 2001), requer por parte do investigador a capacidade de localizar de início um grupo de indivíduos que tenham as características desejadas, ou que consigam indicar indivíduos que as tenham. A técnica de amostragem “em bola de neve” ou *snowball*, é muito utilizada quando se pretende inquirir populações pequenas e muito concretas, como por exemplo imigrantes.

contudo, que esta amostra não probabilística, que privilegiou os critérios da diversidade, da saturação (Guerra, 2006) e da representatividade social (não estatística), incide sobre o espaço urbano lisboeta e, preferencialmente, sobre alguns bairros periféricos (Bairro do Alto da Cova da Moura, Barreiro, Almada, entre outros.), onde é, aliás, visível a presença da cultura musical cabo-verdiana, através dos seus agentes e da sua expressão. Como é óbvio, à fase da aplicação do método do inquérito por questionário semiestruturado seguir-se-ia a da sistematização, classificação e análise e interpretação dos dados recolhidos, recorrendo ao SPSS, um dos programas mais utilizados nas ciências sociais e humanas (Poeschl, 2006; Maroco, 2007).

Quanto à vertente qualitativa (Lessard-Hébert *et al.* 2008) ou intensiva da investigação, partindo do total dos 102 casos ou unidades estatísticas (Huot, 2002) inquiridos por via do questionário, na Área Metropolitana de Lisboa, tal como referido no capítulo 1, seleccionou-se uma amostra representativa de 74 casos, correspondente a 72,5% daquele total inicial de ambos os sexos e divididos entre os 16 - 45 e 46 e mais anos, com base no método da amostragem por quotas, de acordo com o respectivo plano discriminado no capítulo referente à análise de conteúdo, aos quais se aplicou o método da entrevista em profundidade, seguido de análise de conteúdo (Guerra, 2006; Bardin, 2006). Ainda no âmbito da estratégia qualitativa, aplicou-se a um grupo de 8 (oito) jovens descendentes de músicos imigrantes cabo-verdianos residentes no Bairro do Alto da Cova da Moura a técnica do *focus group* (grupo focal), a fim de se aprofundar o conhecimento da sua relação com a música cabo-verdiana, em particular, bem como o seu perfil identitário, a partir de um guião de entrevista previamente elaborado e que figura em anexo.

Tendo sempre tendo presente a questão inicial que norteia esta investigação assente na chamada perspectiva da produção, segue-se a representação gráfica do modelo de análise proposto, assente em três vectores centrais, estruturantes e também interligados: o plano estrutural, o plano praxeológico e o plano cultural/simbólico. Refira-se que este modelo analítico privilegia o conceito fundamental de *campo* concebido e aprofundado por Bourdieu e estendido, no caso em apreço, à música, embora também tenha em linha de conta, em todo o caso, outro conceito não menos relevante e mais abrangente para a pesquisa sociológica nesta área artística – o do *mundo da arte* de Becker –, numa visão metodológica integrada e complementar.

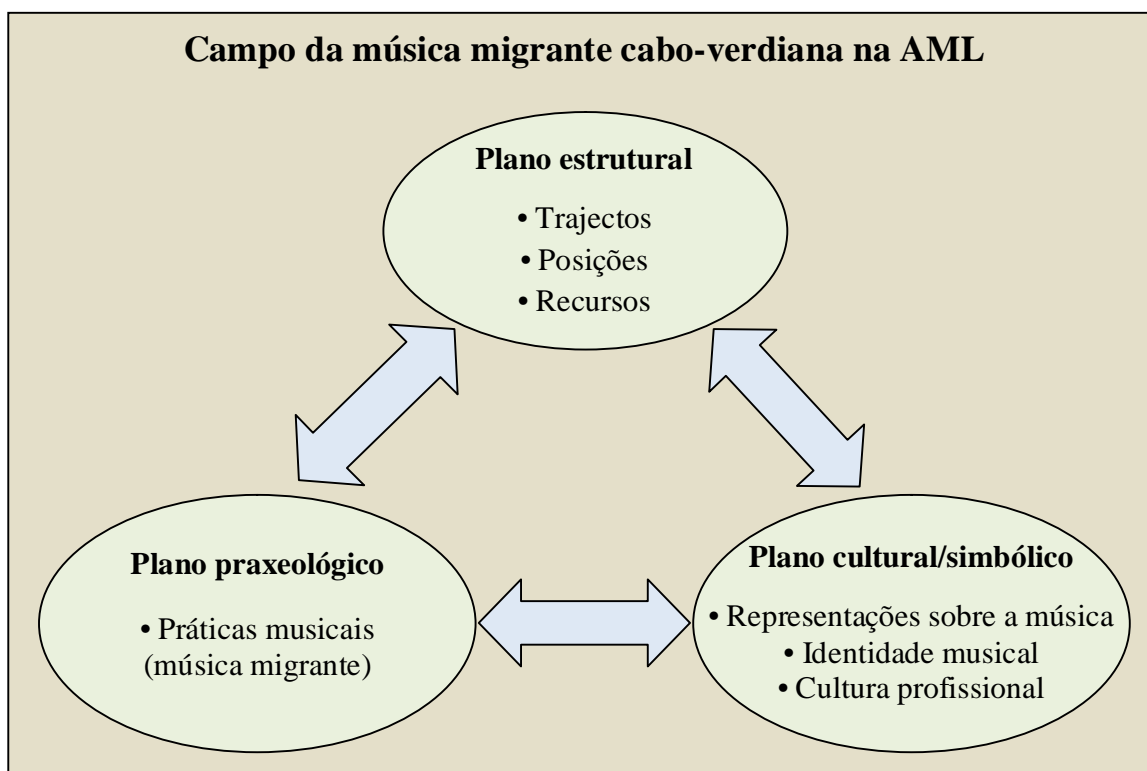


Figura 2.1 O modelo de análise do campo da música migrante cabo-verdiana

A metodologia científica implica a materialização de uma série de procedimentos de pesquisa, que obedecem a princípios e a etapas claramente definidos. Nesta investigação em concreto, tem-se vindo a observar esses procedimentos científicos, desde a formulação do problema e da pergunta de partida, a problemática, o quadro conceptual, até à construção do modelo de análise, que norteará o desenvolvimento subsequente da aludida pesquisa. Neste ponto, segue-se, finalmente, a etapa de operacionalização, que se revela fundamental, porquanto permite transformar os conceitos abstractos e dimensões em indicadores de observação da realidade. Realizadas as entrevistas exploratórias, logo na fase inicial do processo de investigação e definidos os objectivos, procedeu-se à construção de um inquérito por questionário que figura em anexo e que contém uma série de dimensões e variáveis, das quais se salientam a identificação sociológica dos músicos imigrantes cabo-verdianos na AML; a sua condição na profissão, a sua socialização musical, o seu percurso migratório, a sua actividade profissional bem como o seu estatuto na música, a sua prática musical e contactos com colegas músicos.

Por seu turno, no que respeita à investigação qualitativa e com vista ao aprofundamento das questões colocadas no questionário, elaborou-se um guião de entrevista que viria a ser aplicado a músicos individuais, contendo as seguintes dimensões, conforme a lista em anexo: dimensão 1 – identificação sociológica, origem social, motivações, percurso e experiência migratórios; dimensão 2 – iniciação à música, processo de afirmação musical, identidade musical; dimensão 3 – conceito, definição e abrangência da música cabo-verdiana; dimensão 4 – música migrante; dimensão 5 – música cabo-verdiana e géneros.

A aplicação e o tratamento correcto desses procedimentos permitiram, finalmente, explicitar de forma clara as principais conclusões desta pesquisa.

Capítulo 3

Processos migratórios: transnacionalismo e migração

3.1. Génese e singularidades da sociedade cabo-verdiana: um encontro de povos e de culturas diferentes

Situado a cerca de 400 quilómetros do Senegal, na costa ocidental africana, precisamente no cruzamento das rotas marítimas que ligam o continente africano à Europa e às Américas e na extremidade ocidental da faixa do Sahel, com uma superfície de 4033 Km² e com uma população residente estimada em cerca de 400.000 habitantes, a julgar pelo Recenseamento Geral da População e Habitação de 2000, Cabo Verde pertence, em termos geográficos, a um conjunto denominado Macaronésia³⁹, que engloba os arquipélagos dos Açores e da Madeira, as ilhas Selvagens e as Canárias. Tal como reza a história, o percurso histórico do arquipélago⁴⁰ de Cabo Verde teve o seu início no século XV, mais concretamente nos começos da década de 60, apontando a tese oficial portuguesa por volta de 1460 (Carreira, 1983), data do seu achamento ou descoberta⁴¹ “ainda incerta, mas provavelmente muito próxima da realidade” (Saint-Maurice, 1997:36), “ainda em vida do Infante D. Henrique” (Carreira, 2000: 31). Assim, é facto assente e relativamente pacífico que a descoberta foi protagonizada pelos navegadores quinhentistas portugueses, os primeiros a demandar aquelas paragens e dar notícias delas.

À data do seu achamento, “tudo indica que as ilhas deveriam ser desabitadas” (1983: 25), desertas, e, desde o início, “mostraram-se [...] desfavoráveis à ocupação humana” (Pereira, 2005). Todavia, há quem admita a possibilidade de haver habitantes no arquipélago, já nessa altura, ou, pelo menos, terem existido contactos anteriores por parte de povos africanos da orla marítima do continente, eventualmente, Jalofof, Sereres e Lebús (Carreira, 1983). Afora a polémica académica que terá alimentado o processo, a verdade é que, na opinião de Luís de Albuquerque, importa realçar três nomes no processo de descobrimento das ilhas de Cabo

³⁹ Macaronésia significa afortunada.

⁴⁰ O arquipélago é constituído por dois grupos de ilhas e alguns ilhéus: Sotavento, ao sul, do qual fazem parte Santiago, Maio, Fogo e Brava, e Barlavento, ao norte, constituído por Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boavista (Saint-Maurice, 1997).

⁴¹ Citando Pereira, “as ilhas de Cabo Verde foram descobertas, entre 1460 e 1462, por António de Noli e Diogo Afonso, se bem que existam várias análises que se referem ao conhecimento do arquipélago cabo-verdiano antes da chegada dos portugueses [...] (2005: 33).

Verde: *Alvise De Cà da Mosto* (Cadamosto), veneziano ao serviço da Coroa Portuguesa, que efectuou ao longo da costa africana, em 1456, na sua segunda viagem; *António da Noli*, navegador genovês; e Vicente Dias. Assim, de acordo com esse prestigiado historiador português, o achado das ilhas do grupo oriental do arquipélago de Cabo Verde verificou-se em Maio de 1460. Contudo, os processos de descoberta e povoamento das ilhas foram graduais e faseados e obedeceram à seguinte ordem cronológica, sendo o grupo de Sotavento o primeiro a ser achado: Santiago (1461-1462), Fogo (1490), Boavista (1496), Maio (1642), Santo Antão (1724), São Vicente (1894). Ou seja, entre 1461-1462 e 1894, se verificou o processo de povoamento⁴² das ilhas de Cabo Verde, sendo a primeira a ser povoada a Ilha de Santiago⁴³, a maior de todas, em termos de extensão geográfica e populacionais, e a última a Ilha de São Vicente, que acolhe o histórico Porto Grande.

Nesse processo de constituição da população cabo-verdiana e de misicigenação iniciado a partir de 1460, participaram portugueses (principalmente do sul de Portugal), negros africanos, espanhóis das Canárias, que se instalaram em Cabo Verde no fim do século XVIII, franceses (normandos e bretões), ingleses, holandeses, italianos (genoveses), entre outros. Enfim, um encontro de povos diferentes, num território insular, que acaba por desembocar numa autêntica misicigenação biológica, primeiro e, depois, cultural, onde se impõe, seguramente, a presença constante nas ilhas dos negros africanos, aliás, “o elemento fundamental do seu povoamento” (Carvalho, em AHN e SÈPIA, 1998: 22). Assim, desde muito cedo, emergiu o fenómeno da mestiçagem, perante a presença muito reduzida de mulheres brancas nas ilhas, na altura⁴⁴.

3.2. Configuração e especificidades da cultura cabo-verdiana: o sincretismo

É, pois, do intercâmbio e do cruzamento entre brancos e negros e assente no sincretismo das várias culturas então em presença, que irá nascer, no seio de uma sociedade mestiça

⁴² Aludindo à carta régia de 12 de Junho de 1466, refere Carvalho que “o povoamento teve o seu arranque por volta de 1462” (em AHN, 1998: 18).

⁴³ De acordo ainda com Carreira, a ocupação da Ilha de Santiago processou-se com rapidez, ao mesmo tempo que crescia em bom ritmo a população, em especial a escrava (1983: 25).

⁴⁴ No ano de 1513, registava-se a presença apenas de 4 mulheres brancas no arquipélago (Carvalho, em AHN e SÈPIA, 1998: 22).

condicionada por factores⁴⁵ de diversa índole, a cultura cabo-verdiana, que, contudo, só começa a desenhar-se a partir do século XVI. Com efeito, a cultura crioula cabo-verdiana nasce do cruzamento de sangue e de culturas, do confronto e do reencontro entre a África e a Europa e fruto da diversidade cultural e, em cada ilha, vai assumir singularidades específicas, em função do tipo de povoamento e da ocupação espacial. Refira-se, contudo, que os processos diferenciados de povoamento acabariam por influenciar a constituição de estruturas sociais mais ou menos rígidas em cada ilha, assistindo-se, a partir do encontro de outros povos e culturas, a um caldeamento de etnias e povos, bem como à emergência de uma cultura sincrética no interior de uma “sociedade de intensa mestiçagem” (Carvalho, em AHN e SÉPIA, 1998, que se traduz nas mais diversas práticas (língua, música, culinária, artes plásticas, religião, etc.) com variantes dialectais que, contudo, não deixam de exprimir uma origem e uma história comuns.

No entanto, o sincretismo é mais visível no plano religioso nas festas de romarias, onde se combinam elementos de procedência europeia e de origem africana. Assiste-se a um caldeamento de etnias e povos, a par de processos de fixação diferenciados e não uniformes de aculturação e de misicigenação (Peixeira, 2003), que se vai traduzir, necessariamente, não só nas relações sociais que pautam o quotidiano no arquipélago, mas também na cultura cabo-verdiana, no sentido lato. Assim, a cultura cabo-verdiana resulta das sínteses das culturas de que são portadores os actores envolvidos na constituição dessa sociedade e ultrapassa o somatório de duas culturas tão diversas – a europeia e a africana –, num processo constante de reinvenção e construção, embora preservando alguns elementos tipicamente africanos, do qual emerge uma identidade mestiça (Bastos 2006) própria, que mais não é do que uma (re)construção que ocorre ao longo da vida como resultado de vários processos de interacção e inserção e no quadro das trocas sociais.

3.3. A questão da identidade e a vocação emigratória da sociedade cabo-verdiana

A identidade cultural cabo-verdiana estrutura-se, pois, a partir do processo de misicigenação associado ao espaço insular (o mar é um elemento fortemente estruturante das

⁴⁵ De entre os condicionalismos próprios que contribuíram para a configuração da sociedade mestiça no arquipélago, destacam-se os de natureza agroeconómica, que “influíram decisivamente na modelação das relações sociais e da idiosincrasia do homem ilhéu” (Carvalho em AHN, 1998: 23).

maneiras de ser e estar) e às condições naturais e adversas. Enfim, uma identidade dinâmica, diferenciada, múltipla e multidimensional, que resulta, em todo o caso, de uma relação com o outro, isto é, de uma construção social (Cuche, 2006). Do processo de povoamento diferenciado emerge, igualmente, um património cultural herdado pelo povo cabo-verdiano, que se traduz nas mais diversas práticas culturais, algumas expressas através particularmente da música, culinária, artes plásticas, literatura e a língua, entre outras.

Por outro lado, tendo em conta a vocação emigratória secular do arquipélago, é natural que a diáspora (Chaliand e Rageau, 1991; Dufoix, 2008; Robin, 1997) não esteja alheia à questão da identidade, porquanto os imigrantes, enquanto agentes de mudança, são portadores de uma cultura específica que, tende a ser preservada, sem que com isso consiga permanecer intocável. Para lá da sua dimensão económica, convenhamos em que a emigração cabo-verdiana, cuja primeira corrente, no sentido verdadeiro do termo, data do final do século XVII ou primeiros anos do XVIII, orientada para a América do Norte, entre 1685 e 1700, de acordo com Carreira (1983), tem funcionado como um importante veículo de uma identidade dinâmica e em transformação e, logo, como um importante factor de cultura.

3.4. Constituição de comunidades imigrantes na diáspora. A dimensão do fenómeno emigratório

A emigração é, sem sombra de dúvidas, um dos fenómenos mais antigos e estruturantes da sociedade cabo-verdiana, tanto mais que é a partir de meados do século XV que se inicia a dispersão dos nativos cabo-verdianos, primeiro emigração forçada, através da escravatura e, num segundo momento, emigração espontânea, a partir dos séculos XVIII-XIX. No entanto, antes de vir a ser propriamente um arquipélago eminentemente emigratório, cuja população emigrada ultrapassa, de longe, actualmente, a população residente, Cabo Verde começara, numa primeira fase e ainda um arquipélago desabitado, por ser terra de imigração, porquanto acolheu sucessivos fluxos de colonos, comerciantes e escravos oriundos de diversas latitudes. Emergida, pois, do seio da sociedade cabo-verdiana de oitocentos, de novecentos e do século XX como uma estratégia marcadamente económica, a emigração cabo-verdiana constitui actualmente uma componente fundamental do sistema identitário cabo-verdiano, bem como um factor essencial de

desenvolvimento, por via das remessas, correspondendo àquilo que se convencionou apelidar de diáspora de trabalho.

Assim, graças a esses intensos movimentos migratórios internacionais verificados em todas as direcções no decorrer dos últimos três a quatro séculos, variáveis no tempo e no espaço (Bandeira, 2004) e em função de factores sociais e económicos e complexos (Nazareth, 2007), surgiram “comunidades” ou núcleos de cabo-verdianos, uma espécie de comunidade transnacional⁴⁶ de baixa intensidade⁴⁷, em cerca de 40 países dos cinco continentes (diáspora de trabalho), que foi assentando raízes e afirmando-se cada vez mais, mas sem nunca perder ligação com a sua cultura origem. Dessa emigração resulta, pois, um espaço social transnacional estruturado e com dinâmicas de sociabilidade (Mercklé, 2004) próprias, no interior do qual se movimentam os migrantes cabo-verdianos e seus descendentes à volta dos respectivos mercados de trabalho (Degenne e Forsé, 2004), unidos por uma identidade cultural desterritorializada de tipo novo, servido por uma densa rede migratória⁴⁸ de suporte tradicional (uma espécie de rede de redes sociais) (Góis, 2006: 147) e assente em fortes ligações familiares transnacionais, a partir de permutas várias.

3.5. “Comunidade” cabo-verdiana imigrante ou população cabo-verdiana imigrante?

Inicialmente, o conceito de “comunidade” (*Gemeinschaft*) foi proposto por Ferdinand Tönnies, em contraposição ao de sociedade (*Gesellschaft*), e passou a estar consagrado na

⁴⁶ O termo *transnacional* não é recente e é utilizado, por exemplo, no título de um artigo clássico da autoria de Randolph S. Bourne, citado por Portes, publicado em 1916, intitulado *Transnational América*. Depois, o conceito foi utilizado de diversas formas, aludindo, em particular, às actividades das empresas globais (2006: 208).

⁴⁷ Segundo Malheiros, as comunidades transnacionais de migrantes definem-se em função dos seguintes critérios: movimento (vai-e-vem regular) – circulação relativamente frequente (pelo menos anos alternados), entre localidades no país de origem e/ou em diversos países de destino associada a uma troca de informações regular (pelo menos semanal); cultura migratória activa – existência de um “saber circular”, seja em processo de consolidação, seja geracionalmente transmitido, que pressupõe a interiorização dos mecanismos inerentes ao processo de cruzamento de fronteiras nacionais, incorporando as estratégias de vida dos cidadãos; envolvimento societal duplo ou múltiplo – desenvolvimento de formas de participação em processos económicos, políticos, cívicos e culturais, tanto no local de origem, como no de destino, variando os domínios, níveis e modos de envolvimento com as pessoas; consciência de pertença a uma diáspora – isto é, consciência de pertença a um grupo disperso por diversos locais do mundo (não apenas dois ou três), que partilha uma mesma memória étnico-cultural colectiva e que mantém laços, reais ou simbólicos, com o território de origem, seja dos próprios ou dos seus antepassados (2001: 73).

⁴⁸ Via de regra, as redes sociais caracterizam-se pela sua densidade e extensão, abrangendo grandes distâncias geográficas, com níveis elevados de solidariedade, diferentemente das redes dos trabalhadores nacionais (Portes, 1999: 136).

literatura sociológica clássica, numa dicotomia entre formas de organização social. Todavia, tal como expresso por Tonnies (2004), na sua obra *Community and Society*, este conceito viria a ser abertamente criticado pelo seu “carácter idílico, simplificador e normativo”, assim como pela “rigidez dos modelos dicotómicos em que ele aparece” (Costa, 1999: 86). Igualmente, os chamados “estudos de comunidade” não deixaram de merecer crítica cerrada pelas fragilidades teóricas atribuídas ao conceito, mas também pelos “contestáveis pressupostos metodológicos e pelo subdesenvolvimento teórico de muitos desses estudos, realizados com certa profusão, sobretudo pela sociologia e pela antropologia anglo-saxónicas, em contextos rurais e urbanos europeus ou americanos ao longo dos segundo e terceiro quartéis do século XX” (*ibidem*). É assim que Collin Bell e Howard Newby (2005) organizaram e publicaram, pela primeira vez, em 1974, uma obra intitulada *The Sociology of Community*, considerada o mais importante balanço crítico então feito sobre os tais “estudos de comunidade”.

Na sociologia em particular, o conceito de “comunidade”⁴⁹ que, na perspectiva de Gurvitch, “favorece mais a expressão organizada da sociabilidade” (1979: 194), tem frequentemente sido utilizado para qualificar as populações imigradas e, como tal, tem sido objecto de crítica cerrada, pelo seu “carácter idílico, simplificador e normativo das primeiras formulações [...] do género da de Tonnies, bem como a rigidez dos modelos dicotómicos em que ele aparece” (Costa, 1999: 26). Particularmente nos estudos sobre imigração conduzidos no âmbito das ciências sociais, tem-se vindo a utilizar, de forma inadequada, o termo “comunidade”, precisamente para qualificar as populações imigradas, constituindo, assim, na opinião de Pena Pires, numa “armadilha de comunitarismo”, “um poderoso obstáculo à produção de conhecimento sociológico, empobrecendo radicalmente os quadros analíticos utilizados, porque homogeneizando tendencialmente tanto as populações imigradas como as das sociedades de destino das migrações, e reproduzindo e credibilizando processos de categorização social operantes ao nível do senso comum e do discurso político, porque aceitando como dada a não individualização dos apenas reconhecidos como membros de uma colectividade” (2003: 9).

⁴⁹ Segundo Cardoso, existem duas definições às quais se recorre habitualmente para descrever uma comunidade, a saber: “a primeira é a de um local físico, como seja uma cidade, vila ou bairro. Um grupo de pessoas que viva nesse local está associado porque partilha de uma proximidade física, vive sob, em cuja base de formação está a partilha de interesses comuns, sejam estes de tipo regras comuns e um mesmo tipo de governação. Por vezes, mas nem sempre, esses grupos de indivíduos também partilham heranças culturais e históricas. Uma segunda definição é a de comunidade enquanto grupo social não sujeito a padrões de dimensão específicasocial, profissional, ocupacional ou religioso. É nesta última definição que se enquadram as chamadas “comunidades virtuais” (1998: 1-2).

Basicamente, nos debates teóricos e nas investigações empíricas, o conceito de comunidade tem vindo a ser utilizado em dois sentidos: em sentido socioespacial, referindo-se a unidades sociais locais (uma aldeia ou um bairro, por exemplo); em sentido sociocultural, reportando-se a sentimentos de pertença comum, isto é, a um dos componentes decisivos das identidades colectivas (Costa, 1999: 86). Enquanto relação social, a comunidade pressupõe, na expressão weberiana, que “a acção social (...) inspira-se no sentimento subjectivo (afectivo ou tradicional) dos participantes no sentido de constituir um todo” (Weber, 2002: 33). Todavia, explica Weber, nem toda a participação comum implica a existência de uma comunidade, “comunidade só existe propriamente quando na base desse sentimento a acção está reciprocamente referida – não bastando a acção de todos e de cada um deles frente à mesma circunstância – e na medida em que esta referência traduz o sentimento de formar um todo” (*ibidem*: 34). Contrariando a perspectiva multiculturalista, afirma Fernando Luís Machado, a este propósito, “a socialização dos migrantes nas sociedades de acolhimento não decorre apenas dentro das fronteiras da comunidade formada pelos que têm uma origem nacional ou uma pertença étnica comum”, já que, de resto convém sublinhá-lo, “o próprio grau em que uma minoria migrante forma uma comunidade no país de acolhimento [...] é muito variável” e, por isso mesmo, “a utilização apriorística do conceito de comunidade na literatura sobre etnicidade não encontra correspondência na realidade vivida pelas populações imigradas”. (2002: 20). Ou seja, de acordo com Machado, “há sempre socialização externa, cruzada, a partir dos contactos a vários níveis com a cultura receptora, com culturas de outras minorias e com elementos culturais, mesmo nos casos em que essas comunidades se formam, em que há uma certa reprodução das estruturas familiares, dos modos de vida e dos sistemas de valores, facilitadas pela concentração residencial” (2002: 21).

3.6. Abertura e adequação sociológica do conceito de comunidade

Para além dos *apports* clássicos de Tönnies e de Weber, outros contributos não menos importantes para uma teoria sociológica das comunidades nas sociedades contemporâneas têm vindo a ser dados por estudiosos, a partir de abordagens por vezes acentuadamente distintas, no sentido da abertura sociológica do conceito a realidades concretas. Assim, nesta linha de abertura

e adequação do conceito analítico de comunidade, Madureira Pinto definia a comunidade rural⁵⁰ «através de um conjunto de campos analíticos essencialmente abertos de limites geográficos estritos (o campo das relações matrimoniais, das migrações e do êxodo rural, das trocas, das práticas ideológicas e dos processos de socialização, etc.” (1977: 823-824). Por seu turno, Barry Wellmann e Barry Leighton, citados por António Firmino da Costa, analisando as relações entre bairro e comunidade, referem-se à tese da “comunidade perdida”, em contraposição à da “comunidade emancipada”, tomando como pano de fundo as profundas transformações sociais da modernidade, em particular no decurso do século passado, “deduz que o novo modo de vida urbano – cujo cenário paradigmático são as grandes metrópoles, mas que tende a universalizar-se – dissolve as comunidades tradicionais, nomeadamente as de bairro” (1999: 90). Em resposta ao conceito de “comunidade perdida”, Gans propõe o conceito de “comunidade urbana” no seio da qual emergem nichos ou aldeias dentro do anonimato urbano, o que equivaleria a uma espécie de comunidade reinventada, digamos, uma metáfora, um tipo ideal de comunidade recortada a segmentos de população. Ainda no âmbito do estudo das comunidades, Wellman dá um passo importante e introduz o conceito de comunidade virtual.⁵¹, afirmando que as comunidades virtuais são tão comunidades como as comunidades sociais entendidas como redes de relações sociais estáveis.

Portadora de múltiplos e diferenciados estatutos, a comunidade imigrante não é um todo homogéneo, podendo-se distinguir dentro dela também dominantes e dominados, agora económica e socialmente definidos (Saint-Maurice, 1997: 33). Perante a ausência de níveis significativos de homogeneização e de comunitarização dos imigrantes nos respectivos países de

⁵⁰ A propósito de comunidades rurais, Howard Newby defende a ideia de abertura do conceito de comunidade (não necessariamente rural), através de campos plurais de relações interessantes, mormente através das chamadas comunidades virtuais (Bell, 2005).

⁵¹ Refira-se que o termo “virtual” foi originalmente empregue entre os utilizadores de computadores para se referirem a objectos que desempenhavam o papel de substitutos próximos. Segundo Cardoso, “não existem fronteiras geográficas para as comunidades virtuais, pelo que os seus participantes se podem localizar em qualquer parte do mundo, sendo apenas condição necessária para a participação, a utilização de uma máquina com acesso à Internet”, tanto mais que “um indivíduo pode pertencer simultaneamente a um número indeterminado de comunidades virtuais” (1998:1-2). Wellman, nos anos 80 do século passado, publica um livro sobre cidades em que se refere a comunidades desterritorializadas, constituídas por pessoas que não se reúnem. Aliás, nesta perspectiva, Wellman afirma-se como sociólogo das comunidades pessoais, que podem não requerer a presença física das pessoas. Tais contactos estabelecem-se através do telefone, entre outros meios, e, na verdade, são comunidades pessoais assentes em redes dispersas e mais abertas, não assentes em co-presença continuada. No entanto, a comunidade está lá presente. Há um tipo de relações que denotam confiança e intimidade e tem uma aproximação à densidade da rede.

fixação, alguns estudiosos têm vindo a restringir a utilização do conceito de comunidade, preferindo utilizar, em sua substituição, como, aliás, o faz Norbert Elias, o de propriedades comunitárias de uma colectividade ou, então, população imigrada. Perspectivando realidade imigratória cabo-verdiana em Portugal, o conceito de comunidade, que tem vindo a ser utilizado, nos debates teóricos e nas investigações empíricas em sociologia, em dois sentidos (socioespacial e sociocultural), mantém, à luz da teoria sociológica, uma imagem comunista e homogeneizadora, pelo que é preferível utilizar-se, sempre que possível e em sua substituição, a expressão “população imigrante”, envolvendo “subcomunidades” estruturadas à volta dos bairros e de outros espaços sociais. Na verdade, a população imigrante cabo-verdiana na Área Metropolitana de Lisboa, em particular, contém relações de carácter comunitário ligadas à pertença e identidade colectivas, mas traz, a um tempo, no seu bojo, relações de campo e relações de rede que acabam por conferir ao universo imigratório uma acentuada heterogeneidade, acrescida a um processo de individualização cada vez mais evidente, em detrimento de práticas colectivas e de solidariedade entre os membros da colectividade. Identidade colectiva não significa, forçosamente, presença de comunidade e nem ela é suficiente para definir uma comunidade, se bem que não se possa falar de comunidade sem identidade colectiva.

Os imigrantes cabo-verdianos radicados na AML estruturam-se mais à volta de campos profissionais (músicos, médicos, advogados, trabalhadores do sector da construção civil e outras categorias socioprofissionais), redes e relações sociais com uma dimensão comunitária. Nessa sentido, não existe, propriamente, uma comunidade cabo-verdiana imigrada em Portugal, pelo menos na acepção sociológica do conceito, mas uma população imigrante em torno da qual giram algumas comunidades. Ou seja., a população imigrante cabo-verdiana contém aspectos comunitários, que têm a ver com a pertença comum ou colectiva, a identidade colectiva, embora esta última não signifique, forçosamente, comunidade. É certo que pode haver sentimento de identidade colectiva e partilha comum e não haver comunidade, porquanto a identidade colectiva não é suficiente para definir uma comunidade.

3.7. A noção de diáspora

Basicamente, a noção de “diáspora”⁵² designa a dispersão (Clifford, 1994; Chaliand e Rageau, 1991; Gottman, 1996; Prevelakis, 1996; Cohen, 2004) de parte significativa de uma população originariamente concentrada num dado espaço cultural/nacional, por diversas regiões do globo, afastadas do citado território, pressupondo ainda que essa dispersão

se mantenha para além da vida de algumas gerações e que, a despeito disso, esses grupos ou comunidades de expatriados continue a manifestar o propósito de se identificar com a origem nacional dos seus antepassados e a tornas como referência alguns dos traços culturais que lhe são característicos (Rocha-Trindade, 1995: 141-142).

Contudo, é só a partir da segunda metade dos anos 80 do século XX que se consolida a tendência para a recuperação da noção de “diáspora”, enquanto instrumento analítico para o estudo científico de determinados grupos humanos que, partilhando uma mesma base cultural, religiosa e étnica e um mesmo território de origem, se dispersaram por diversos países. Assim, de acordo com a definição apresentada por diversos autores, o a diáspora, “conceito fechado que se apoia sobre uma concepção binária de diferença (...), fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão” (Hall, 2006: 32), pode reunir três características essenciais, a saber: dispersão relativamente diversificada, a partir de um território original, com destaque para a migração forçada; a existência de uma memória etnicocultural colectiva partilhada por todos os membros da diáspora e transmitida às gerações seguintes; manutenção de laços, reais ou simbólicos, com a terra de origem, dos próprios ou dos antepassados.

Para Maria Beatriz Rocha-Trindade, estar-se-á perante uma diáspora, em contexto emigratório, se se verificarem cumulativamente os seguintes requisitos: *dispersão* (por vários pontos); afastamento (em relação à origem); tempo (para lá das gerações); *identificação* (com a

⁵² Do ponto de vista etimológico, o conceito de “diáspora” deriva do verbo grego *speiro*, que significa *cozer*, e *dia*, que significa *sobre*. A tradução literal seria “cozer sobre”. Empregue hoje em dia não sem alguma contestação na investigação e designação de movimentos de populações a nível global como “categoria descritiva ambivalente” (Blanes, 2008: 41), esta noção de “diáspora” seria, mais tarde, absorvido pela Bíblia hebraica, como neologismo, aparecendo fortemente conotada à história hebraica (Dufoix, 2008: 4; Hall, 2006: 28) e generalizando-se à escala planetária.

origem ancestral); *adoção de referências* (as da cultura de origem) (1995:142). Conotado inicialmente com a dispersão dos judeus “exilados/expulsos” do seu território de origem (Palestina), no entanto, o conceito de diáspora é, mais tarde, recuperado⁵³, tendo a sua crescente utilização por parte dos cientistas sociais implicado algumas alterações nos pressupostos básicos iniciais.

Para lá das várias tipologias e das características⁵⁴ peculiares que assumam o fenómeno diaspórico, na generalidade, a verdade é que a diáspora judaica continua a ser uma referência paradigmática, se bem que, na perspectiva de Michel Wieviorka (2002), exista uma “desmultiplicação de diásporas”, em resultado da diversidade das experiências históricas que a sustentam. A este propósito, Wieviorka assinala três tipos de diáspora: o primeiro tipo abarca as diásporas com origem num choque importante – genocídio, massacres de massa, expulsão violenta –, “assumindo um valor de fundação e fazendo do território perdido um lugar mítico, uma referência que pode tornar-se obsessiva, pelo menos enquanto permanecer fora de uma alcance efectivo”, a exemplo dos arménios, de certo modo os palestinianos e curdos que vivem na Europa Ocidental, em particular na Alemanha; um segundo tipo de diáspora, que abarca um conjunto de casos em que a emigração foi “querida e ardentemente desejada”, ainda que mantendo fortes laços com o país de origem, em resultado de transformações tecnológicas, com relevância para as comunicações “globais”e; um terceiro tipo de diáspora que corresponde a uma lógica de produção na qual se inventa uma comunidade transnacional caracterizada pela sua “grande criatividade artística, pela expressividade dos seus actores mais visíveis e por uma relação com o corpo, a sexualidade, a dança e a música”, a exemplo da constituição de uma contra-cultura negra mostrada por Paul Gilroy (1995) no seu estudo *Black Atlantic*, “nem especialmente africana, nem americana, nem antilhesa, nem britânica, mas que é tudo isso ao mesmo tempo”, tal como escreve Wieviorka (2002: 61-63).

⁵³ Mais propriamente, a consolidação da tendência para a recuperação da noção diáspora, enquanto “instrumento analítico para o estudo científico de determinados grupos humanos que, partilhando uma mesma base cultural, religiosa e étnica e um mesmo território de origem (real, ancestral ou mesmo mítico), se dispersaram por diversos países” (Gomes, 1999: 24), verifica-se na segunda metade dos anos 80.

⁵⁴ Na linha de Rocha-Trindade (1995), uma leitura das definições de diáspora propostas por diversos autores permite, na perspectiva de Gomes *et al.*, reter três características principais: dispersão, relativamente diversificada, a partir de um território original, com realce para os processos de migração forçada; existência de uma memória étnico-cultural colectiva partilhada por todos os membros da diáspora e transmitida às gerações seguintes e; preservação de laços reais ou simbólicos, com a terra de origem, dos próprios ou dos antepassados (1999: 24-25).

À semelhança dos demais fenómenos sociais, os fenómenos diaspóricos são dinâmicos e, logo, sujeitos a evoluções mais ou menos significativas em função de um conjunto de circunstâncias e factores de contextualização. Assim, no âmbito das migrações, explica Wieviorka⁵⁵, surgem

momentos de “des-diasporização”, no decorrer dos quais uma comunidade migrante regressa ao lugar de origem, de “diasporização” ou de “re-diasporização” quando uma comunidade já migrante se dispersa de novo, ou ainda fenómenos de inversão temporária dos fluxos (2002: 63).

Tratando-se do caso específico de Cabo Verde, a noção revista e ajustada do conceito de diáspora para classificar a dispersão dos cabo-verdianos por diversas partes do mundo ao longo dos últimos três séculos é também utilizada por vários investigadores e estudiosos. É certo que a diáspora cabo-verdiana, curiosamente, não figura no *Atlas des Diásporas* da autoria de Gérard Chaliand e Jean-Pierre Rageau, em virtude de, na sua opinião, a maioria esmagadora dos migrantes cabo-verdianos se concentrar em apenas dois locais (EUA e Portugal) (1991: XIII) e, logo, ela não reunir na plenitude o primeiro pressuposto básico identificador de uma diáspora. Seja como for, a dispersão dos cabo-verdianos pelo mundo pode ser considerada uma “diáspora de trabalho”, à luz da tipologia de Robin Cohen (2004), porquanto reúne os pressupostos teóricos associados à noção, no entender de Gomes *et al.*, para além de ter na base um processo migratório provocado por motivos de ordem laboral (1999: 26).

⁵⁵ Michel Wieviorka (2002) retoma, nessa explicação dos fenómenos diaspóricos, os neologismos propostos por Nicholas Van Hear.

3.8. O transnacionalismo migrante como novo corpo conceptual e paradigma.

As comunidades transnacionais

A descoberta de práticas transnacionais⁵⁶ entre os imigrantes por parte de um grupo pioneiro de investigadores e antropólogos norte-americanos orientado por Nina Glick-Schiller, Cristina Blanc-Szanton e Linda Basch levou a que estas autoras, em 1994, com base num conjunto de trabalhos empíricos, definissem o transnacionalismo⁵⁷ como

o processo pelo qual os transmigrantes, mediante as suas actividades quotidianas, forjam e mantêm relações sociais, económicas e políticas a vários níveis que ligam as suas sociedades de origem e de acolhimento, e através das quais criam campos transnacionais que cruzam as fronteiras nacionais” (1994: 6).

Decorridos alguns anos, Vertovec viria a afirmar que o transnacionalismo se refere “genericamente a uma multiplicidade de laços de interacções que ligam pessoas e instituições através das fronteiras dos Estados-nação” (1999:447), enquanto Portes definia como transnacionais

as actividades que se produzem, recorrentemente, através das fronteiras e que requerem um investimento de tempo regular e significativo por parte dos participantes. Estas actividades podem ser conduzidas por actores relativamente poderosos, como os representantes dos

⁵⁶ O termo “transnacional” surge em 1916, num artigo clássico de Randolph S. Bourne intitulado “Transnational América”, em que o autor, citado por Portes, advogava, que “o país prestava um mau serviço a si próprio e aos seus imigrantes pressionando-os a conformarem-se a um mundo homogéneo, perdendo neste processo a sua herança cultural específica” (2006: 208). Entretanto, depois, o conceito viria a ser utilizado de diversas formas, aludindo-se em particular às actividades das empresas globais. Daí Guarnizo e Smith (1998) terem utilizado os termos “transnacionalismo dos poderosos” e “popular” para se referirem, respectivamente, às iniciativas transfronteiriças de governos e empresas, por um lado, e às dos imigrantes e pequenos comerciantes, por outro, terminologia aliás aceite por Portes num ensaio, mas cuja utilização se revelaria posteriormente “confusa, uma vez que espartilha, sob a mesma designação, conjuntos de actividades muito distintas entre si”, pelo que se impunha estabelecer uma tipologia diferente tendo em vista precisamente “evitar a confusão entre estes múltiplos significados” (2006: 209).

⁵⁷ De acordo com esta a perspectiva nova, o transnacionalismo era um fenómeno comum a todas as comunidades imigrantes contemporâneas, motivo pelo qual os imigrantes passaram a ser rebaptizados com a designação de “transmigrantes”, “na medida em que haviam deixado de trilhar a vida tradicional da assimilação para enveredar em massa por actividades ‘multicapilares’ empreendidas para além das fronteiras nacionais” (Basch et al., 1994).

governos nacionais e de grandes empresas multinacionais; mas podem também ser desencadeadas por indivíduos mais modestos, como os imigrantes e os seus familiares e amigos no seu país de origem. Estas actividades não se encontram limitadas aos empreendimentos de natureza económica, incluindo também iniciativas políticas, culturais e religiosas (1999: 464).

Tal definição sugere uma forte ligação entre transnacionalismo e globalização⁵⁸ que se refere, basicamente, segundo Castles, “à rápida expansão das transacções e das redes transfronteiriças em todas as esferas da vida” (2005: 111). Assim, no contexto da globalização⁵⁹, acentua Castles, “o transnacionalismo pode agir sobre as antigas comunidades primárias, baseadas quer em laços familiares, quer nos relacionamentos de vizinhança ou de trabalho, alargando-as e transformando-as em extensas comunidades virtuais, que se mantêm em comunicação à distância” (2005: 112). Contudo, prossegue este estudioso, as comunidades transnacionais (Portes, 1999)⁶⁰ que, enquanto “fenómeno global” (Kastoryano, 2005: 147), constituem “uma faceta do transnacionalismo”, não se reportam necessariamente a migrantes, porquanto determinados grupos, que vivem em espaços transfronteiriços, com interesses comuns

⁵⁸ Para Held e outros, a globalização não é mais do que “um processo (ou um conjunto de processos) que incorpora a transformação da organização espacial das relações e das transacções sociais – medidas em termos de extensão, intensidade, velocidade e impacto -, gerando fluxos e redes de actividades, de interacção e de exercício de poder transcontinentais ou inter-regionais” (1999:16).

⁵⁹ Robin Cohen enumera seis aspectos que pelo menos comporta a globalização: a mudança dos conceitos de espaço e tempo; o aumento do volume das interacções culturais; a comunhão dos problemas que se deparam aos habitantes do mundo; as interligações e interdependências crescentes; as redes cada vez mais incompletas de intervenientes e organizações; a sincronização de todas as dimensões envolvidas na globalização (2005: 25-26).

⁶⁰ Entre os diversos tipos de comunidades transnacionais, destacam-se os seguintes, para além de outras categorias baseadas na família, na religião ou noutros factores: as comunidades transnacionais de negócios assentes na utilização de ligações étnicas transfronteiriças como recurso para a condução de negócios de diferentes tipos e dimensões; as comunidades políticas transnacionais baseadas na solidariedade entre membros da mesma etnia em dois ou mais países; e as comunidades culturais transnacionais que procuram manter a herança e a língua do seu país de origem entre o grupo de imigrantes que se fixou no país de acolhimento; as comunidades sociais transnacionais (Castles, 2005: 114-116). Em termos práticos, refere Castles, qualquer indivíduo pode ser considerado como membro de uma comunidade transnacional, se este grupo constituir o principal contexto da sua vida, ainda que o próprio indivíduo não se encontrar envolvido em actividades transnacionais. Nessas circunstâncias, ao indivíduo em questão é atribuído o estatuto de “transmigrante”, pela sua participação em comunidades transnacionais assentes nas migrações, ou melhor, segundo Schiller, o conceito pode abranger “as pessoas que passam as suas vidas a cruzar fronteiras, desenvolvendo redes sociais, políticas, económicas e religiosas que as incorporam em dois ou mais Estados [...]” (1999: 203). Todavia, Castles chama a atenção para a utilização exagerada do termo “transmigrante”, já que, segundo ele, a maioria dos imigrantes não corresponde ainda a este padrão, pelo que deve ser evitada tal designação (2005: 113).

de índole cultural., desportiva, cultural ou de outro tipo podem considerar-se comunidades, se bem que, na prática, os grupos que têm a sua origem nas migrações sejam os mais significativos, “razão por que a maioria das investigações efectuadas sobre comunidades transnacionais se refere a estes” (*ibidem*). Seja como for, remata Stephen Castles, a principal característica que define tais grupos é a circunstância de estes terem por base dois ou mais países, e participarem, durante períodos longos, em transacções recorrentes e significativas, que podem ser de ordem económica, política, social ou cultural” (*ibidem*). Na realidade, os migrantes internacionais, enquanto membros de comunidades transnacionais, integram uma nova forma de globalização (Pollini e Scidà, 1998), “constituída a partir da base (de baixo para cima) e estruturada numa rede de relações sociais à escala mundial” (Fonseca, 2005: 108).

Todavia, não sendo um fenómeno novo (existem, na história da imigração, exemplos de transnacionalismo) e a despeito das reacções críticas vindas de outros estudiosos, a verdade é que o paradigma do transnacionalismo⁶¹ surgido ao longo da década de 90, acabaria por abrir uma perspectiva nova⁶² tendo em vista a lógica de “análise multidereccional complexa”⁶³, sob o forte impulso do advento das novas tecnologias na área dos transportes e das telecomunicações, que viriam facilitar enormemente a comunicação rápida através das fronteiras nacionais e a grandes distâncias.

Apesar da polémica instalada à sua volta, o certo é que se prevê o crescimento do transnacionalismo imigrante, que de resto ganha uma atenção cuidadosa, um fenómeno que, segundo Portes, “não é propulsionado por razões ideológicas, mas pela própria lógica do capitalismo global”, lógica que gera nos países avançados uma procura de mão-de-obra

⁶¹ Segundo este novo paradigma, os imigrantes redefinem, mas não abandonam, os laços que unem ao país de origem, isto é, que não existe um processo de assimilação/incorporação total nos países de destino, mas antes uma partilha complexa entre as duas ou mais sociedades, criando, assim, uma multiplicidade de laços que os ligam ao país de origem em diferentes áreas, que transcendem as fronteiras nacionais e complexificam as suas relações sociais com as sociedades de origem e de destino (Itzigsohn e Saucedo em Góis, 2004: 7).

⁶² Baseado principalmente nos estudos etnográficos, o estudo do transnacionalismo tem também as suas limitações, para além das vantagens que naturalmente comporta, pelo que insiste Alejandro Portes na necessidade de se realizarem mais estudos comparativos e quantitativos sobre o fenómeno e, ao mesmo tempo, se encontrar, nos próximos anos, uma “*abordagem metodologicamente mais diversificada*” (2004: 91).

⁶³ De facto, ao longo das duas décadas, tem-se vindo a assistir a uma mudança no paradigma do estudo das migrações, na análise das comunidades de imigrantes e seus descendentes e no modo como interagem com as sociedades onde se inserem, transitando de uma lógica de análise de relações unidireccionais simples (origem-destino, migração de retorno, (re)agrupamento familiar, migrações temporárias ou definitivas, etc.) para uma outra mais complexa que envolve migrações circulares, reemigração, transmigrações, migrações transfronteiriças, comunidades transnacionais, práticas transnacionais, etc. (Góis, 2004: 7).

imigrante (2006: 213). Por outro lado, acentua Portes, a particular importância de que se reveste o transnacionalismo assenta no facto de “poder alterar, de diversas formas, o processo de integração na sociedade de acolhimento, tanto da geração de imigrantes, como dos seus filhos” (*ibidem*: 214), se bem que Levitt, De Wind e Vertovec, citados por Leal, tenham alertado para o facto de nem todos os imigrantes estarem envolvidos em práticas transnacionais e aqueles que são abrangidas por elas o fazerem com variação considerável, em termos de níveis de envolvimento nos respectivos sectores (2009: 79).

3.8.1. A presença imigrante cabo-verdiana em Portugal

Estabelecida desde finais dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, na Área Metropolitana de Lisboa (AML), no quadro de uma política de recrutamento de mão-de-obra de carácter substitutivo do então governo colonial português, em resultado da emigração da força de trabalho local para os países da Europa central e do norte, esta então comunidade, enformada a partir de fluxos ou contingentes sem qualificação escolar e profissional em torno de uma *cadeia migratória* (Rocha-Trindade, 1995), foi-se diferenciando, perdendo algumas características iniciais comunitárias e convertendo-se numa significativa população imigrante⁶⁴ heterogénea e estratificada, em termos estruturais, enformando uma pirâmide social, que vai do trabalhador não qualificado da construção civil, passando pela empregada doméstica e pelo jardineiro, ao médico e às demais profissões liberais, embora mantendo, no essencial, a ligação umbilical com as ilhas.

Comparada com as demais minorias étnicas fixadas em Portugal, em função de um conjunto de dimensões sociais e culturais, a população cabo-verdiana, se se preferir, o nódulo migratório cabo-verdiano, cujo índice de comunitarização se revela significativo, é considerada, socialmente, a mais contrastante, sobretudo ao nível da composição sexual e etária, de uma

⁶⁴ Segundo Fernando Luís Machado, baseando-se no modelo de ciclo migratório de Felice Dassetto, distinto mas inspirado no “ciclo de relações raciais”, classicamente definido por Robert Park, da Escola de Chicago, nos anos de 1920, a população cabo-verdiana imigrada em Portugal, pelo menos aquela parte que reside no país desde finais dos anos de 1960 e início de 1970, entrou já na segunda fase, caracterizada, basicamente, pelo reagrupamento familiar, através da presença de mulheres e crianças, e por um processo de estabilização e sedentarização, em que “a concentração dos locais de residência os transforma em ‘territórios’”. Igualmente, está-se perante uma “fase de aquisição de traços da cultura de chegada, ao nível da língua, da percepção do tempo, da concepção do trabalho ou da conduta nos espaços públicos”. Diferentemente, os migrantes do Continente africano estão entre a primeira e a segunda fase do ciclo migratório, não havendo, de acordo ainda com Machado, “qualquer exemplo de uma população na terceira fase desse ciclo” (2002: 12-14).

estrutura de classe mais proletarizada, de maior precariedade no mercado de trabalho, da maior degradação das condições de habitação e de níveis mais elevados de concentração residencial, ainda que, nos planos cultural, religioso, linguístico, racial ou matrimonial, esses contrastes não sejam tão pronunciados (Machado, 2002). Assim, à volta desta “comunidade” silenciosa, ou pelo menos pouco “barulhenta”, portadora de uma *cultura migratória* (Malheiros, 2001) e de uma *identidade transnacional* (Góis, 2006) próprias, com escassa visibilidade social, fechada sobre si mesma e virada para dentro, emergem complexas dinâmicas culturais de natureza enculturativa, aculturativa ou transculturativa (Bernardi, 1974; Titiev, 1987), bem como múltiplos processos sociais, alguns deles disfuncionais e conflituosos, decorrentes da sua inserção precária no dito mercado de trabalho “secundário” (Peixoto, 2008) e do próprio processo de integração na sociedade portuguesa. Igualmente, marcada pela ausência de comunicação funcional e permanente entre os diversos estratos que a enformam, pela multiplicação de campos, na expressão de Bourdieu, onde, muitas vezes, se confrontam e antagonizam interesses específicos e, ainda, por uma fraca mobilidade social vertical ascendente, a população imigrante cabo-verdiana radicada na Área Metropolitana de Lisboa, que, por seu turno, ocupa, maioritariamente, os escalões inferiores da estrutura de classes portuguesa, não se encontra, actualmente, numa situação de “etnicidade forte”, à semelhança de outras minoria étnicas que se estabeleceram em Portugal.

Capítulo 4

Migrações e música cabo-verdiana

4.1. Processos migratórios, transnacionalismo migrante e práticas transnacionais musicais como área de pesquisa

O arquipélago de Cabo Verde é marcado por processos migratórios mais ou menos intensos ao longo da sua história que, por seu turno, dão origem, nas respectivas sociedades de fixação, à produção e reprodução de expressões musicais, em contextos globalizantes e transnacionais. Assim, tais processos migratórios internacionais, verificados a partir de território cabo-verdiano, têm sido responsáveis por práticas transnacionais nos mais variados domínios de actividade, traduzidas, basicamente, numa série de “actividades assentes na manutenção de contactos mais ou menos regulares entre emigrantes e, sobretudo, com os seus locais ou regiões de origem, facilitados pela comunicação” (Góis e Marques, 2008: 92).

Aliás, grande parte da música de origem cabo-verdiana produzida na diáspora insere-se no campo transnacional, que pressupõe contactos mais ou menos regulares e multiterritorializados entre vários países implicados no processo musical. Particularmente ao longo do século XX, as migrações de cabo-verdianos para diferentes pontos do globo estiveram na origem do desenvolvimento de universos de prática musical no âmbito de comunidades migrantes. Assim, de tais práticas emergiu o campo da transnacionalidade da actividade musical baseada em contactos permanentes dos respectivos agentes entre os países de acolhimento e de origem, resultando daí a circulação de relações de recursos.

É, por conseguinte, neste campo transnacional concreto que se insere a actividade musical cabo-verdiana, sobretudo aquela localizada territorialmente na diáspora, já que, por um lado, é composta pelo crescente número de pessoas (músicos, intérpretes, instrumentistas, empresários) que “vivem duas vidas” e, por outro, comporta uma vasta gama de iniciativas económicas, políticas, sociais e culturais, nomeadamente de negócios, de importação e exportação formal e informal, levando, deste modo, à emergência de uma classe de profissionais bi-nacionais. As práticas transnacionais (Portes, Guarnizo e Landolt, 1999) protagonizadas por músicos de origem cabo-verdiana, traduzem-se, pois, no cruzamento de fronteiras socioculturais e são concebidas

por um conjunto de agentes que não vivem realmente no país receptor, mas que partilham o seu tempo e as suas energias na actividade entre este, o seu país de origem e outros, numa dinâmica mais ou menos interessante que importa ser analisada com a necessária profundidade a partir de uma perspectiva transnacional devidamente enquadrada e sustentada por conceitos operacionais.

4.2. Novos elementos de enquadramento teórico e conceptual

4.2.1. Conceito abrangente de música: a perspectiva sociológica

Tem havido, de há algum tempo a esta data, algum interesse da parte de vários estudiosos, em geral, e de sociólogos, em particular, no sentido de se proceder a uma reflexão em torno dos factos musicais inscritos na sociedade contemporânea. De entre os sociólogos que se têm debruçado sobre as dinâmicas ou factos musicais, destaca-se a fiugra de Anne-Marie Green (2006), que editou, um importantíssimo livro, intitulado *De la Musique en Sociologie*, que, pela sua relevância, actualidade e riqueza informativa, suporta esta rápida incursão teórico-sociológica em torno de alguns pensadores e estudiosos no domínio da música. Aliás, obra de fôlego, que passamos a referenciar sobretudo ao longo do subponto seguinte deste capítulo. Green defende a legitimação de uma “sociologia dos factos musicais”, sem que ela seja relegada para o “exotismo sociológico” (2006: 9). Nesse sentido, vêm sendo envidados esforços com vista a situar a música numa perspectiva sociológica, através, nomeadamente, da construção dos factos musicais como objectos sociológicos, mas devidamente inseridos no respectivo contexto social em que ocorram, tanto mais que, neste domínio concreto, há uma estreita ligação entre o contexto musical e o contexto social. Daí a dimensão social da música.

Mais do que um objecto de estudo, afirmava Green, a música é um meio para se compreender o mundo, um instrumento de conhecimento e o reflexo da construção da sociedade, “um marcador da sociedade contemporânea” (2006: 17), ou ainda um traço específico da espécie humana (Blacking, 1980). Não se confinando, pois, a determinadas fronteiras políticas ou a certos territórios nacionais, a música, à semelhança de outros fenómenos sociais, é um “facto de civilização”, como diriam Durkheim e Mauss, no sentido em que ela se estende à escala planetária ou universal, se bem que os factos musicais, já mais circunscritos a sociedades concretas, sejam “factos de cultura”, na expressão de Green, razão por que diferencia o conceito

de música do de facto musical, este último assente em três pilares fundamentais: o compositor, o intérprete e a audiência (2006).

A inscrição do facto musical numa determinada sociedade pressupõe que se tenha que compreender as evoluções, as transformações dos factos musicais, bem como analisar as condutas musicais dos diferentes actores sociais (criadores, intérpretes, receptores). Todavia, a definição do conceito de música não se limita apenas à sua dimensão meramente social, mas tem em conta, em todo o caso, a sua componente sonora, material, produzida pelos instrumentos musicais, incluindo a voz. Daí que o conceito de música não deva ser definido exclusivamente e de forma restritiva pelo seu «sistema de organização de sons», mas, nessa definição abrangente, também importa ter em conta comportamentos, condutas dos criadores e dos receptores, bem como o estatuto atribuído à música numa determinada sociedade, ou seja, de acordo com Blacking, a música mais não é do que um “som humanamente organizado”, na perspectiva etnomusicológica (1980).

Apesar do papel primordial que a música tem vindo a assumir em todas as épocas no universo quotidiano e, em particular, na sociedade contemporânea, a sociologia da música não tem aprofundado devidamente o estudo do facto musical, para lá de algumas investidas pontuais da parte de alguns sociólogos. Assim, com vista ao aprofundamento deste ramo sociológico e, igualmente, com vista a colmatar a ausência de tradição sociológica em tão importante domínio, Belviannes, citado por Green, sublinha o “valor social da música” e, a partir de uma “*démarche spéculative*” (2006), tenta realçar as emoções que a música pode provocar nos diferentes aspectos da vida, embora evidencie a música como um universo fechado e isolado na sua natureza, ao mesmo tempo que tenta provar que toda a história da música é em si sociológica, porque a música se confunde com os actos da vida.

Situado numa concepção diferente, Silbermann reduz a música apenas a factos sociais e elimina toda a especificidade que lhe é inerente, orientando a sua abordagem mais para o lado da estética sociológica, secundarizando a análise sociológica da música com tal. Basicamente, Silbermann, a partir da sua perspectiva, pretende ver em cada obra musical concreta um “sinal social de sua época” (1955) e estudar essencialmente a vida dos músicos, isto é, tendo em conta as suas determinantes sociais. Não obstante se lhe atribuir a paternidade da sociologia, Durkheim, contudo, não impulsionou o desenvolvimento da sociologia em direcção à música,

mas, bem pelo contrário, citando Green, «travou-a com uma certa hostilidade, considerando a arte como não sendo uma actividade verdadeiramente séria» (2006: 44).

Para Kurt Blaukopf, a actividade musical é “qualquer actividade direccionada para a produção de eventos sonoros” (1992: 3) e poderá estruturar-se em função, por exemplo, da sua extensão e dos seus motivos, das suas redes de contactos e das suas relações sociais, entre outros. Naturalmente, o conhecimento correcto das suas características concretas permitirá conhecer, igualmente, os aspectos que enformam um estilo musical, “analizando a disposição e combinação dos elementos musicais (vozes, instrumentos, formulações rítmicas, invenções melódicas, drama contrapontista, evolução harmónica e tonal, etc.)” (Rocha, 2002: 18).

4.2.2. A música e a Sociologia da Música vista por vários sociólogos clássicos

A sociologia da música é um ramo recente e ainda pouco desenvolvido da sociologia, a julgar pelo número escasso de especialistas que se dedicam ao estudo do facto musical⁶⁵ e, logo, pela ausência de uma forte tradição sociológica nesta área. Todavia, de referir que alguns sociólogos se têm debruçado sobre a música tentando realçar o seu valor social e reafirmando, nem sempre, a sua natureza de sistema aberto, entre outras dimensões de interesse. Alphons Silbermann⁶⁶ (2002), por exemplo, faz uma reflexão sobre a música reduzindo-a apenas aos factos sociais e elimina toda a especificidade que lhe é inerente, numa tentativa de síntese, no

⁶⁵ Contudo, não se pode reflectir sobre a sociologia do facto musical sem se referir a Diderot que cria a crítica de arte com a sua obra *Salons* e aborda a estética musical, abrindo pistas de reflexão importantes. Com efeito, para Diderot e para os Enciclopedistas, as ciências e as artes têm a mesma origem e o mesmo desenvolvimento e estas últimas distinguem-se das primeiras pela sua prática, mais do que o seu carácter especulativo. Renunciando a introspecção cartesiana, Diderot, à semelhança dos filósofos das Luzes, vai ao encontro dos factos e, nesta perspectiva, a música, que “imita a natureza ou as paixões da alma”, está presente em todas as suas obras, tanto mais que é considerado um dos precursores das teorias que tentaram inscrever o facto musical numa realidade social, procurando mostrar as relações da música com o homem, particularmente no que diz respeito à recepção musical. Assim, preso a uma concepção científica, Diderot analisa o material sonoro do ponto de vista do ouvinte, do receptor dos factos musicais e interroga-se sobre a valoração do gosto musical, mostrando que, por um lado, é preciso analisar a estrutura do objecto musical e, por outro, a estrutura do sujeito “percevant”, bem como as condições de escuta e da receptividade musical (*idem*, 2006: 61-62).

⁶⁶ Para Silbermann, a música é um aspecto da vida humana e social e, logo, uma actividade social que deve ser objecto de estudo da parte da Sociologia da Música. Para além desse aspecto que deve merecer a sua especial atenção, esta sociologia especializada deve ainda debruçar-se nomeadamente sobre os efeitos da música na vida social dos homens; as influências da música na formação, bem assim nos contactos e conflitos de grupo; os efeitos sobre o desenvolvimento das diferenças das atitudes e padrões sociais; o estudo da constituição das instituições sociomusicais, desde a sua criação, evolução e declínio; o estudo dos factores típicos e das formas de organização social que influenciam a música, entre outros (2002: 60-61).

entendimento de Green, entre a estética (filosófica) e uma reflexão de tipo sociológico (2006: 41). No entanto, apesar dessa limitação, Silbermann sugere a necessidade de se estudarem os “processos artísticos totais”, isto é, a interação e a interdependência entre o artista, a obra de arte e o público (1968). Assim, seguindo a linha deste raciocínio, Green defende que a música seja abordada em três patamares interdependentes que são a criação, a interpretação (Béra, 2006) e a recepção, mas sem, contudo, negligenciar o domínio por vezes vasto dos intermediários do facto musical (instituições, indústrias culturais, etc.) (Green, 2006:150). Basicamente, a visão sociológica de Silbermann, consiste em estudar a vida dos músicos numa abordagem sociológica, isto é, tomando em conta os factores sociais determinantes e “excluindo toda a visão que evidencie o músico enquanto actor dos factos sociais” (*ibidem*: 42).

Contrariando esta perspectiva determinista e errónea de Silbermann, de resto assente numa subordinação do facto musical ao facto social, Ivo Supicic afirma que atribuir uma função social à música significa inseri-la numa relação precisa com uma realidade social que ultrapassa o simples facto musical e da qual este faz parte. Por seu turno, o acontecimento musical, que não se reduz ao acontecimento musical puro, insere-se no acontecimento social. Daí que o sociólogo não deva, nas suas análises, reduzir a música aos factos sociais, nem tão-pouco procurar explicações do facto musical que não tenham em conta o meio ou o ambiente social, porquanto, parafraseando Durkheim (2004)⁶⁷, a causa determinante de um facto social deve ser procurada entre os factos sociais antecedentes e não entre os estados da consciências individual.

Já no sentido contrário expresso pelo pai da sociologia, Adorno, que na sua abordagem se ocupa do conteúdo e do efeito ideológicos da música, vem reiterar, de forma concomitante, as funções sociais e as funções mais especificamente artísticas da música, na linha, aliás, de Supicic, que defende que o estudo da sociologia da música seja feito, por um lado, a partir da música nas suas relações com e na sociedade (classes, estratos e grupos sociais particulares) e, por outro, a música seja encarada como fenómeno social. (em Green, 2006: 47).

⁶⁷ Todavia, não obstante a clareza das suas opções sociológicas, Durkheim não só não incentiva o desenvolvimento da abordagem sociológica, pelo contrário, a trava, segundo Green, com uma “certa hostilidade”, ao considerar que a arte, “a forma nobre do jogo”, não é uma actividade social verdadeiramente séria, numa investida meramente normativa (2006: 41-73). Situando a arte fora do trabalho com o intuito de preencher os tempos livres e reafirmando o seu irredutível antagonismo com a moral, Durkheim mostra que a cultura artística não é necessária e “faz-nos viver num mundo imaginário” (Green, 2006: 74).

Por seu turno, Marx acentua a função económica da arte e da música e defende a necessidade de se compreenderem os laços, a manifestação humana e o fenómeno económico de que depende, razão por que todos os fenómenos artísticos e musicais devem ser analisados em função da luta de classes e da economia. Toda a forma de arte corresponde a uma determinada ideologia e é o modo de produção da vida material que condiciona o progresso intelectual e artístico (em Green, 2006: 84). Assim, na linha do pensamento marxista, a música, como toda a forma de arte, é uma superestrutura ideológica que emerge a partir determinadas condições económicas, embora se desenvolve com alguma autonomia relativa. Por outro lado, a música, expressão da sociedade, reage sobre a sociedade e contribui para a sua modificação. Apesar da sua contribuição relativamente à função social da música, enquanto arte, a verdade é que Marx não desenvolveram conceitos teóricos suficientes que permitissem a análise aprofundada da música, limitando-se a reduzir a complexidade das estruturas sociais ao modo de produção, atribuindo todo o peso à dimensão económica na análise das actividades sociais e ignorando a variedade e a complexidade dos factos que caracterizam a arte e a música, em particular.

Mais tarde, no século XIX, um estudo de arte remete para o conceito de sociologia, através de um trabalho de Jean-Marie Guyau (1904), ao afirmar que a arte, incluindo a música, nasceu na sociedade e, logo, ela é social pela sua origem, pelo seu fim e pela sua essência. Para Guyau, que defende o combate contra a ideia da arte pela arte, o artista não exprime somente a sua vida interior quando representa o mundo exterior, exprime também a vida social, mesmo quando julga exprimir a sua própria individualidade, a emoção artística é, em definitiva, a emoção social. A arte é a própria vida e não pode existir fora dela, ela é a extensão, através do sentimento, da sociedade a todos os seres da natureza, remata Guyau. Apesar de se ter posicionado a favor da relação entre a arte e a sociedade e de se ter debruçado de forma aprofundada sobre a literatura do século XIX, Jean-Marie Guyau não utiliza conceitos operatórios para a análise científica do facto musical.

Se bem que não tenha dado qualquer contribuição decisiva para a Sociologia da Música, Gabriel Tarde aplica o seu conceito de imitação à arte e ocupa-se particularmente das relações desta com a vida social, chegando a afirmar que a arte é coisa essencialmente social, supõe sempre um público e um artista, isto é, um público desejoso de ver ou ouvir obras plásticas, musicais ou literárias, em função das exigências dos seus gostos. Assim, Tarde rejeita o conceito de arte pela arte e acentua, de forma mais categórica que os seus predecessores, a natureza

eminentemente social da arte, cujo fim superior é reconciliar os desejos opostos, acalmar as nostalgias apaixonais e harmonizar os espíritos (Green, 2006: 99).

Por outro lado, partindo da teoria da arte social, Tarde refere que o mundo obedece a duas forças: a imitação e a inovação. Relativamente à primeira, que mais interessa a este tipo de análise, afirma o sociólogo que a lei da imitação joga um papel primordial na criação, já que permite alargar os círculos de receptores, sem os quais os artistas não poderiam criar e viver. Particularmente interessado na “socialização da psique individual” (*ibidem*: 101) através da arte, Gabriel Tarde não consegue, contudo, construir uma abordagem sociológica da arte ou da música, como viria a acontecer no século seguinte.

A partir de algumas concepções estéticas de finais século XIX, emergirão reflexões propícias não apenas à elaboração de uma Sociologia da Arte, mas também à construção de uma Sociologia da Música. Apesar da complexidade e limitações das diferentes teorias que surgiram naquele período, elas tiveram o mérito de evidenciar o facto de a arte e a música não serem simples jogos e de se inserirem tanto na organização social global, como na esfera do singular, através do seu lugar na vida quotidiana.

No entanto, é no século XX que a evolução da sociedade viria a conferir uma importância maior às técnicas racionais que, por sua vez, influenciariam as análises teóricas dos filósofos e pensadores dessa período, particularmente Max Weber, Adorno e Jacques Attali. Os dois primeiros procuraram abordar a música do ponto de vista sociológico, embora não o tenham conseguido através das suas obras, que ficaram incompletas, enquanto Attali aborda a música numa perspectiva socioeconómica e mostra que ela permite analisar a sociedade global. Em todo o caso, os três propõem-se analisar os efeitos da racionalização da sociedade global sobre as práticas consideradas como irracionais, designadamente a arte e a música.

Todavia, no início propriamente do século XX, Charles Lalo que estabelece a ponte entre os filósofos daqueles dois séculos vizinhos, do ponto de vista da arte e da música, publica, pela primeira vez, uma tese em homenagem ao seu mestre Durkheim a propósito dos problemas da estética sociológica da música. Assim, no intuito de definir os métodos de uma “estética sociológica completa” (Green, 2006: 99), Lalo aborda pela primeira vez a música na sua dimensão social, tendo em conta, nomeadamente, as suas características próprias, bem como as relações da arte com o meio familiar, a divisão do trabalho e a organização social.

Influenciado pelo seu mestre e apoiado pela sua estética sociológica, Lalo procura estudar de maneira objectiva os factos artísticos, enquanto “factos” com uma existência independente, mas também factos inscritos numa dimensão social. Nesta linha, é o primeiro a desenvolver conceitos aplicados especificamente à música, nas suas dimensões musicológica (ritmo, expressão, elementos matemáticos) e social, para além dos elementos psico-fisiológicos e psicológicos, já que um som, afora o seu carácter musical, comporta uma multiplicidade de relações. Daí esta abordagem que articula elementos sociológicos com particularismo da música, numa perspectiva mais clara que a dos seus predecessores.

Na linha da racionalização da sociedade se insere a perspectiva sociológica da música de Max Weber (1864-1920), aliás incompleta e inacabada. Para Weber, a música era, sem dúvida, a arte que lhe era mais cara, mas também a mais racional e a mais irracional de todas as artes. A irracionalidade da música manifesta-se particularmente através da sua expressividade e coabita com a sua racionalidade, ambas faces da mesma moeda. Na época em que Weber produz um texto marcadamente musicológico, com referências a teorias musicais por vezes muito complexas, a música era ainda entendida como uma comunicação intersubjectiva, uma especificidade que impunha uma análise das consequências e dos efeitos da racionalização sobre a expressão artística.

Weber, privilegiando uma análise sociohistórica, defendia a existência de uma dependência total da música ocidental, a chamada “música harmónica de acordes” (Molino e Pedler, em Weber, 1998: 18), nas suas formas e na sua linguagem própria, face à racionalização, traduzida na autonomia da música, e diferenciava-a das músicas de outras civilizações. Seguindo o raciocínio weberiano, a música nas sociedades ocidentais associa-se, de algum modo, aos esforços da racionalização do material sonoro, tendo em conta a sua identidade e a sua particularidade. A racionalização é, pois, utilizada por Weber como instrumento interpretativo para analisar a história da música, bem como o capitalismo europeu. A racionalidade é, pois, um conceito histórico que se refere à adequação entre meios e fins, “orientados consciente e metodicamente em função de experiências, de reflexões”, podendo-se distinguir no interior da música, ou melhor, no seio da obra, vários processos de racionalização relativos à construção de escalas, à organização dos modos, à elaboração de sistemas musicais e à fabricação dos instrumentos (Weber, 1998: 20).

Debruçando-se particularmente sobre a música ocidental, Max Weber agarra-se à história da música e demonstra que esta racionalização (Honigsheim, 1989) afirma-se com a autonomia da música, enquanto criação puramente estética ou artística, ao mesmo tempo que realça, nessa reflexão norteadas pelos conceitos⁶⁸ de racionalidade, sociedade e história, uma relação de dependência entre a música e vários elementos da sociedade, nomeadamente, o músico, enquanto membro da sociedade, os ouvintes ou o público que recebem a música em função de parâmetros sociais e a técnica musical (instrumentos, tecnologia, etc.). Com efeito, a racionalidade da música ocidental deve ser pensada, concomitantemente, em termos sociológicos e históricos, pois toda a sua história e a sua elaboração foram assinaladas através de etapas de racionalização, que justificam o conjunto do sistema musical. Weber mostra que a música ocidental na sua totalidade foi elaborada racionalmente, isto é, que nenhum dos seus parâmetros foi fruto do acaso e, a partir dessa demonstração, evidencia, igualmente, as transformações da linguagem musical até à sua evolução actual. Para conferir o estatuto de ciência empírica à Sociologia da Música, Max Weber afasta todo o recurso ao julgamento estético e elege como objecto de investigação uma análise exclusivamente centrada sobre as técnicas⁶⁹ de criação musical e sobre a sua evolução, os únicos parâmetros que podem ser objecto de um exame empírico.

Assim, considera que os únicos meios técnicos utilizados pela criação musical são os instrumentos privilegiados da sociologia da arte ou da música, esta última ligada da maneira indissolúvel ao conceito de progresso técnico e racional. O tema da racionalização da música reveste para Weber um duplo significado, já que, por um lado, os fundamentos da música estão associados à racionalidade e, por outro, ao método empírico, o único a permitir a definição de uma sociologia da música assenta, igualmente, sobre o conceito de racionalidade. Basicamente, a sociologia de Weber repousa sobre a tipologia do progresso e abunda em informações e precisões respeitantes às relações da música com a sociedade, embora se considere que os conceitos sociológicos por ele utilizados não sejam suficientes para apreender toda a complexidade dos factos musicais. Contudo, deixa-se arrastar por considerações por vezes de

⁶⁸ Na sua teoria sociológica, Max Weber desenvolveu a noção de tipo-ideal e aplicou-a à música, enquanto fenómeno social. Assim, música participativa, música performativa ou forma sonata são, entre outros, conceitos que se enquadram na noção de tipo-ideal weberiano (Blaukopf, 1992: 115-116).

⁶⁹ O conceito de técnica refere-se a todos os momentos que permitem a criação de uma obra musical e favorecem a neutralidade do sociólogo (Green, 2006: 120).

natureza mais musicológica do que sociológica, se bem que tenha sido o primeiro a adoptar uma “abordagem mais especificamente sociológica não desprezável” (Green, 2006: 127).

Igualmente, a Sociologia da Música está associada a Theodor Adorno (1903-1969), que se insere dentro da corrente marxista da chamada Escola de Frankfurt, surgida na Alemanha a partir dos escombros e das consequências do fascismo e do estalinismo e defende uma perspectiva sociológica que privilegia o conteúdo e o efeito ideológicos da música e considera que a sociologia da música contém uma dupla relação com o seu objecto: interna e externa, no sentido em que ela deve evidenciar o que é inerente à música em si, enquanto sentido social, e as posições e a função que ela ocupa na sociedade. Imbuído de preocupações estéticas, Adorno, particularmente empenhado em acentuar o carácter ideológico da música, sublinha a importância da arte na sociedade actual e desenvolve uma teoria de arte autêntica cuja essência tem uma função crítica. Relativamente à música, em especial, Adorno, tendo em conta os temas da racionalização e do determinismo económico inscritos então na ordem do dia, evidencia os fundamentos da Sociologia da Música, tirando proveito do seu estatuto de filósofo conjugado com o de músico, que lhe permite sistematizar e desenvolver esta abordagem, a partir da qual procura acentuar os efeitos da racionalização no mundo moderno e conclui que há um empobrecimento progressivo da arte. Assente basicamente no sujeito, isto é o “ouvinte”, a Sociologia da Música de Adorno valoriza a relação entre os ouvintes da música, enquanto indivíduos socializados, e a própria música e estabelece as bases para uma psicologia social do “ouvinte”, através da construção de uma tipologia constituída por seis tipos de comportamento que ele próprio não pretende que seja absoluta. Para Adorno (2002), a música não é manifestação da verdade, mas é ideologia e implica relações de classe.

Referindo-se concretamente à música, considerada uma arte como qualquer outra, que não escapa às consequências do processo de racionalização, Adorno acentua o carácter ambíguo da arte musical, enquanto facto social, e introduz o conceito de força produtiva, que abarca a composição, a interpretação e a reprodução mecânica, ao mesmo tempo que denuncia a ameaça da autonomia da música e receia o declínio da arte musical. A influência que a racionalização exerce sobre a música manifesta-se sob vários aspectos e o mais negativo é a alienação. Considerado o verdadeiro precursor da Sociologia da Música, Adorno, aborda, igualmente, a dimensão histórica do facto musical na relação música/sociedade, a relação entre música e sociedade e observa que a música, mais do que qualquer outra arte, necessita de um número

maior de mediações: o timbre dos instrumentos, a situação social dos intérpretes, os fenómenos acústicos dos locais de concerto numa determinada época e numa dada sociedade.

Por outro lado, considera que a racionalização da música, nascida com Bach e desenvolvida até agora, põe em perigo a criação musical, do mesmo passo que entende que a divisão do trabalho e a industrialização de produção musical restringem a autonomia da própria música. Do ponto de vista relacional, a Sociologia da Música de Adorno tem em atenção a dupla relação que a música ou o facto musical estabelece com o seu objecto, tanto no plano interno, como externo, e afirma que a obra musical deve ser caracterizada por duas racionalidades contraditórias, mas complementares: a primeira relaciona-se com a própria especificidade da música (a organização das formas, a lógica interna à obra), enquanto a segunda é externa à obra e depende de um conceito técnico. Por último, decorrente do processo de racionalização sobre a música e privilegiando a perspectiva sociológica, Theodor Adorno analisa as condições económicas da relação música/sociedade, já que estas últimas influenciam a música, ou pelo menos as forças de produção musicais (composição, interpretação, reprodução). Com efeito, Adorno, no domínio da música, desenvolve a problemática da interdependência das forças de produção e das relações de produção, segundo a qual as primeiras (composição ou criação) podem influenciar ou provocar transformações nas últimas e vice-versa, dito de outro modo, o compositor, enquanto força de produção, pode modificar as relações de produção. Aliás, baseada nessa perspectiva, Adorno realizou vários estudos sobre diferentes compositores, nomeadamente, Richard Wagner, Arnold Schonberg, Gustav Mahler, entre outros (Green, 2006: 151) e acentuou claramente que a criação musical é o reflexo das sociedades, embora sem se limitar a esta abordagem tendo em conta a natureza particular e abrangente do material musical. Assim, com essa investida adorniana, se bem que não baseada em qualquer demonstração empírica, a criação musical era abordada pela primeira vez com paradigmas sociológicos, demarcando-se da estética musical, um domínio até então inexplorado em sociologia.

Refira-se que tanto Adorno como Weber tentaram abordar a música como um raciocínio sociológico, se bem que nenhum deles tenha proposto instrumentos conceptuais operatórios suficientes que permitissem abordar a complexidade do facto musical. No entanto, ambos acentuaram a importância das relações da música com a sociedade, privilegiando nas suas análises a dimensão histórica ou mesmo estética.

Na senda de Adorno e de outros estudiosos precedentes que se debruçaram sobre a arte musical, Jacques Attali confere à música um carácter profético, ao afirmar que esta é um espelho da sociedade, um meio de se compreender o mundo. Baseada numa abordagem de natureza histórica, Attali permite relacionar os aspectos sociais e musicais (códigos da escrita musical) com os factores socioeconómicos e políticos (a criação musical) e enumera quatro estatutos de músico ao longo da história. De acordo com Attali, no estágio pré-capitalista, onde a música se prende com as funções da magia, do sacrifício e do rito, o músico, pela sua actividade, é, ao mesmo tempo, excluído e integrado no corpo social e é pois indispensável para cumprir essas actividades sagradas que, através dos seus símbolos culturais, garantem a coesão do grupo. Nessa época histórica, o músico adquire um estatuto contraditório portador de rejeição e adoração e é controlado pelo poder interessado em canalizar a música com vista à dominação dos efeitos sua irracionalidade sobre o grupo. Já no século XIV, verifica-se uma transformação estrutural no estatuto do músico graças à autonomização crescente da música, período em que as criações profanas se desenvolvem em detrimento daquelas que são produzidas em detrimento do domínio religioso e em que advém a instituição da economia de mercado na história, um dos factores que mais afectam a música. Esta nova forma económica faz do músico um empreendedor. Assim, à volta da música, emerge e desenvolve-se um verdadeiro valor económico convertível em moeda e este valor mercadoria comporta implicações ideológicas.

Na sociedade actual, segundo Attali citado por Green, a música aparece associada ao trabalho, que contribui para manter valores de troca económica e mostra como é que o músico se integra nos “processos sociais de normalização”, que começam com a formação musical, a profissão de músico e prosseguem no seio da própria orquestra onde se destaca o chefe que impõe o respeito por uma ordem harmoniosamente coordenada da qual resulta uma separação entre o grupo dos músicos anónimos e o dos “vedetas”, “estrelas” nascidos da troca no mercado da música (2006: 146). Na verdade, Jacques Attali não opta propriamente por uma Sociologia da Música, mas prefere uma socioeconomia da música, através da utilização de alguns conceitos económicos de interesse (valor, trabalho, troca) úteis à explicação das transformações sociais e musicais no seio da organização social global, evitando, assim, que a música seja apenas estudada como a manifestação de uma lógica social. Nesse sentido, considera-se particularmente restritiva a análise da amplitude das funções sociais do musical proposta por Attali (Green, 2006:

146), conquanto não deixe de apresentar pistas de reflexão interessantes na direcção de uma abordagem sociológica da música, à semelhança, por exemplo, de Charles Lalo.

Recorde-se que com Adorno a criação musical passa, pela primeira vez, a ser analisada numa perspectiva eminentemente sociológica, a partir de reflexões interessantes, projecto retomado por Norbert Elias que, aliás, põe de pé uma sociologia da criação musical ao propor-se estudar a figura de Mozart, partindo da noção de génio e procurando destacar todos os parâmetros que condicionaram o seu sucesso musical, designadamente, a educação familiar, as condições de aprendizagem da técnica musical, as aspirações sociais e os valores do ambiente familiar, o conhecimento dos gostos musicais da sua época, as competências musicais, etc.

Para Elias, o universo da produção artística é um universo social à parte, com as suas regras específicas e a criação musical só aparece quando o campo artístico ou o universo do facto musical ganha a sua própria autonomia. Assim, particularmente interessado na compreensão e apreensão da criação musical, compete ao sociólogo ter em atenção não só todas as relações que o criador possa ter com os demais criadores, mas, igualmente, as relações que se desenvolvem com os agentes produtores do valor social do facto musical. Neste sentido, o acto de criação musical é para Elias e para o sociólogo um encontro de determinantes sociais possuídos e adquiridos com a posição social conquistada no universo da criação musical, embora aqueles não possam reduzir-se a esta última. Daí este sociólogo alemão não considerar a obra musical como sendo o simples produto das características sociais do criador, ao mesmo tempo que tenta evidenciar na sua tese uma adequação entre os aspectos psicológicos e os aspectos sociológicos do criador.

Assim, para Norbert Elias, a criação artística é o resultado das interacções e interferências de diferentes parâmetros, quer de natureza social quer de natureza psicológica, cuja análise, nesta dimensão, facilita a compreensão do facto criado de um objecto artístico, o encontro entre o criador e os receptores (Green, 2006: 158). Ou seja, a compreensão de uma criação artística, seja ela qual for, exige que se analisem as características internas da obra, bem como as condições históricas ou económicas que a rodeiam. Tomando Mozart como exemplo, Elias desenvolve a sua sociologia da criação musical em que procura evidenciar o lugar do artista e do compositor na sociedade, perspectivando diferentes aspectos da criação musical.

A recepção musical e a pertença social constituem duas dimensões importantes que mereceram a análise de Bourdieu, preocupado particularmente com a sociologia dos factos culturais da sociedade contemporânea. Aliás, este sociólogo francês, que aplica alguns conceitos sociológicos (*habitus*, campo musical, facto simbólico, etc.), na análise do facto musical, contribui, pela primeira vez, com a articulação de investigações conceptuais e de investigações empíricas. No entanto, à música não é atribuído um lugar de destaque no conjunto da sua obra, embora marquem presença nas suas reflexões elementos de análise respeitantes ao facto musical. De acordo com Bourdieu, a música, “a mais espiritualista das artes do espírito” e enquanto facto cultural numa determinada sociedade, é influenciada pelas normas desta e toda a obra musical é uma obra codificada e só a compreende aquele que, numa relação directa e imediata, detém o código (em Green, 2006: 172-173). Igualmente, Bourdieu, sublinha que a recepção musical e o gosto musical adquirem a natureza classista, ou melhor, são socialmente classificados, ao mesmo tempo que mostra como, incessantemente, as condutas musicais das classes dominantes são abandonadas por aquelas e apropriadas pelos grupos sociais dominados.

Becker, por sua vez, procura evidenciar como é que os protagonistas de um “mundo da arte” elaboram e transmitem os símbolos criados, interpretados ou recebidos e inscreve o facto musical numa cadeia interactiva de produção, interpretação e recepção. Assim, a sua perspectiva inscreve-se nas referências teóricas da corrente interaccionista (*interaccionismo simbólico*) da sociologia americana e procura opor-se à abordagem tradicional da sociologia da arte que não insere o artista e a obra de arte numa rede de cooperação. Na perspectiva do “mundo da arte”, Becker considera a obra como um trabalho e, por isso, interessa-se mais pelas formas de cooperação, acentuando uma análise sociológica que, essencialmente, tem por fundamento a divisão do trabalho artístico e, para tanto, utiliza três instrumentos essenciais, a saber: o primeiro, procura resgatar a rede dos actores implicados num mundo da arte; o segundo tende a referenciar as convenções ou os costumes que comuns que organizam os processos de produção das obras e o terceiro que tem em conta os processos simbólicos na sua dimensão interactiva que produzem o valor de uma obra de arte. Trata-se, pois, de uma abordagem sociológica que não isola os diferentes estádios da actividade artística, mas que tem em conta todas as componentes desta actividade, isto é, as interrelações entre processos sociais e intervenientes nesta actividade. Um mundo da arte deve, pois, ser apreendido como uma cadeia complexa da qual fazem parte o

criador, o intérprete e o receptor e, na sua análise, cada um deles poder ser situado nas suas relações com os outros mundos de arte.

Becker mostra, também, que certas actividades encontram-se integradas na construção de um mundo da arte, nomeadamente ao nível da concepção e da execução, mas em particular no domínio musical, onde a importância é primordial, sem descurar, contudo, o público, que justifica e legitima o sentido da obra. Nesta perspectiva, a análise de um “mundo da arte” ou “mundo da música”, composto por todas as pessoas cujas actividades se revelam necessárias à produção das obras particulares englobadas dentro da arte, deve também referenciar as categorias de trabalhadores que o caracterizam, bem como o conjunto de tarefas distribuídas a cada uma delas, pois cada patamar da vida musical deve ser encarado como uma actividade de trabalho do conjunto do mundo da arte que, de forma alguma, se apresenta monolítico. Sejam quais forem os aspectos da divisão do trabalho musical, estão sempre presentes processos de cooperação entre os diferentes patamares deste trabalho e cada actor social implicado deve adaptar-se às normas e aos objectivos do mundo da música. (Green, 2006: 184).

A Sociologia da Música que, entre outros fins, visa, na perspectiva de Kurt Blaukopf (1992), identificar vários factores da actividade musical e comportamental de natureza material e espiritual, económica, política, etc., bem como analisar processos de aculturação musical (Nazaré, 2004), continua, na actualidade, a ser objecto de reflexão interessante da parte da comunidade sociológica, tanto em Portugal, como noutros pontos do planeta. Numa interessante contribuição para a mesa-redonda sobre Sociologia e Musicologia, realizada no âmbito do XVI Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, em Portugal, defendia Mário Vieira de Carvalho o ponto de vista de que a Sociologia da Música tem de começar por ser uma sociologia do conhecimento, do próprio conhecimento musicológico. Neste sentido, cabe a esta disciplina, que de resto só de há uns vinte anos a esta data começa a adquirir um lugar nos curricula universitários e abandona a visão etnocêntrica no estudo das culturas musicais, assumindo-se, cada vez mais, globalmente, como uma ciência social, “estudar as condições contextuais da produção do conhecimento musicológico e pôr em evidência como, também neste campo, o discurso pretensamente científico e objectivo reflecte, afinal, perspectivas histórico-sociais e ideologicamente situadas” (1999: 13).

Assim e na medida em que a música existe em “sistemas de interacção sociocomunicativa” que, por seu turno, interagem permanentemente com outros sistemas sociais que constituem o seu meio, defende Carvalho, uma Sociologia da Música, entendida nessa perspectiva, começa desde logo por problematizar a ideia preconcebida de música como fenómeno essencialmente sonoro e, recorrendo à teoria da comunicação e à teoria dos sistemas, procura desenvolver instrumentos de análise que lhe permitam apreender a complexidade relacional do seu objecto. Trata-se, pois, no entender de Viera de Carvalho, “de estudar quem «usa» a música, isto é, quem a faz ou realiza, quem a transmite ou medeia, quem a recebe; que música é «usada», quando, onde, de que maneira e porquê; que «conteúdos» semânticos nela se encontram «codificados» e como se transformam no curso dos processos de interacção; qual a sua relevância na constituição e reconstituição da vida social em contextos mais latos de actividade social; qual a relevância destes contextos para a constituição e reconstituição da comunicação musical (que é também, e sempre, actividade social); quais as relações da música com a economia, a política, o poder e a ideologia” (*ibidem*: 18).

4.2.3. Da “musicologia comparada” da Escola de Berlim à etnomusicologia: os principais modelos de análise do fenómeno musical

Tendo em conta as mudanças que se vão operando em todas as esferas económicas, sociais e culturais da vida, a abordagem interdisciplinar⁷⁰, multifacetada, integrada e aberta da actividade musical passa, igualmente, pelo recurso à etnomusicologia um campo de estudo ou trabalho, que surge como disciplina autónoma em finais do século XIX e cuja finalidade principal é, na perspectiva de Pelinski, no âmbito de um determinado contexto espaço-temporal, “investigar as músicas do mundo para se compreender a sua estrutura e os significados que as pessoas lhes atribuem e, desta forma, chegar a um conhecimento mais profundo do ser humano” (2000: 12). Igualmente, cabe à etnomusicologia, no âmbito das suas diversas funções, proceder

⁷⁰ O vasto e complexo campo da música tem despertado o interesse de outras áreas de investigação ou disciplinas científicas, para além, naturalmente, da musicologia, etnomusicologia, antropologia ou sociologia. De entre elas, refira-se à chamada etnosociologia da música, que abarca a etnologia musical e a sociologia musical, disciplina que estuda, numa perspectiva igualmente interactiva, os fenómenos musicais como factos culturais, sociais e psicológicos de “grupos rurais ou populações afectadas por culturas modernas urbanas”, numa perspectiva integrada e tendo em conta a complexidade e a diversidade da área musical (Nazaré, 2004: 149-150).

ao estudo da música nas áreas urbanas, já que a associação do urbano com o étnico constitui um facto irrefutável, no entendimento de Adelaida Reyes-Schramm (1979: 3).

Para Gregory, a etnomusicologia é uma disciplina híbrida que estuda a música em diferentes sociedades e concilia, a partir desse objectivo geral, os interesses dos musicólogos ligados à estrutura da música e aos instrumentos, por um lado, e aqueles dos antropólogos, já mais virados para a cultura e para o papel que assume a música dentro desta, por outro (2006: 123). Ou seja, da mestiçagem de duas disciplinas já bem definidas – a etnologia e a musicologia –, emerge a etnomusicologia, em finais do século XIX, enquanto “estudo das músicas étnicas de tradição oral” (Lortat-Jacob y Nattiez, 1977: 1). Todavia, apesar de ser um projecto antigo, a ideia de uma etnomusicologia verdadeira ampla nas suas concepções que incluísse aproximações sociológicas e cujo campo de estudo fosse toda a música do mundo e de qualquer época só viria a materializar-se, segundo James Porter (1995), na década de 80 do século passado, contribuindo também para o seu desenvolvimento as influências da semiótica ou da antropologia, para além de outros fenómenos que se produziram nos últimos anos como sejam as migrações em grande escala, a *world music* ou o mosaico cultural das grandes urbes. A partir de então, prossegue Porter, os etnomusicólogos não só se ocupam da descrição e do estudo de determinadas linguagens musicais, sejam elas locais, regionais ou nacionais, mas também aprofundam cada vez mais as aproximações interculturais e os estudos comparativos (*idem*).

Assim sendo, a partir da interpretação destes significados, a tarefa do etnomusicólogo consiste em formular hipóteses e generalizações sobre “a maneira como a música contribui para construir uma cultura e como esta é construída por aquela” (*ibidem*), ou seja, dito de outro modo e utilizando uma expressão de Alan Merriam, “a etnomusicologia é o estudo da música como cultura” (1977: 197). Esta definição da etnomusicologia⁷¹, entendida como “disciplina híbrida”), comporta, por um lado, a presença do conceito de música, que equivale a mais do que uma simples estrutura sonora e, por outro, o de cultura, que implica igualmente estruturas sonoras portadoras de cultura, funcionando, assim, como um dualismo que, de resto, tem vindo a impulsionar o desenvolvimento da etnomusicologia (Pelinski, 2000: 12). Diferentemente da chamada “musicologia comparada”, marcada exclusivamente pelo formalismo universalista dos

⁷¹ Para Nettl, numa definição conceptual lata, “a etnomusicologia é o estudo de todas as manifestações musicais de uma sociedade” que inclui, entre outras dimensões, os vários tipos de música e os respectivos músicos (2005: 13).

seus métodos de análise, a “antropologia da música” acabaria por inaugurar a “orientação culturalista” dos estudos musicais e afastar, de algum modo, a comparação considerada na altura, de resto, um procedimento comum a todas as ciências, no entender de Kunst que prometia o estudo de influências mútuas na música ocidental de tradição erudita (1959: 1).

Munida dos paradigmas adequados, a etnomusicologia⁷² foi criando as bases teóricas para uma “dupla visão” (Pelinski, 2000:14) assente, de forma alternada, no estudo prático e sistemático das músicas do mundo e no estudo culturalmente orientado das mesmas (Merriam, 1964). Com efeito, o avizinhar da antropologia veio pôr a nu aquilo que se designava, na altura, como sendo uma “(etno)musicologia de sillón” (de gabinete), defendendo que a natureza da música não se revelava no trabalho laboratorial, mas no longo contacto participativo e na convivência com as pessoas objecto de estudo (Pelinski, 2000:14). Nos inícios dos anos 60 do século passado, a antropologia viria inspirar e influenciar claramente a etnomusicologia facultando-lhe as ferramentas e os modelos teóricos necessários à sua intervenção correcta ao longo das diversas etapas de investigação etnomusicológica e fazendo com que esta passasse doravante a perspectivar o funcionamento da música na sociedade, enquanto “facto social total”, na expressão de Marcel Mauss (1968). É, pois, nessa linha teórica, que emerge a proposta de modelo teórico tripartido de Alan Merriam (1964)⁷³, na sua obra *The Anthropology of Music*, baseado num triângulo de relações causais entre o processo cognitivo, o processo comportamental e o som musical, o qual viria a ser reavaliado por Timothy Rice, em 1987, e inserido numa estrutura mais ampla. Por seu turno, já em finais da década de 80, num artigo intitulado *The Music-Culture as a World of Music*, Mark Slobin e Jeff Todd Titon, construíram uma proposta de modelo de cultura musical centrado nalgumas *performances* e representado

⁷² De tradição “musicológica”, a etnomusicologia procurava identificar uma cultura musical, o que a obrigava a coleccionar, analisar, classificar, interpretar e, em última instância, dizer a “última palavra” sobre o sistema musical. Perspectivada assim, a etnomusicologia limitar-se-ia ao estudo da estrutura formal de objectos musicais, socorrendo-se da cultura apenas em caso de validação dos resultados da análise. Diferentemente, de inspiração “antropológica”, esta etnomusicologia interessa-se pelos processos de mudança musical, na linha da posição defendida e assumida por Blacking (1973), “não como simples fenómenos imanentes à linguagem musical, mas senão relacionados de diversas maneiras com a mudança sociocultural”, o que equivale a dizer que a música, enquanto cultura, “não está apenas constituída por factos ‘puros e duros’ (positivismo)...” (Pelinski, 2000: 109). Refira-se, igualmente, que as mudanças musicais constituem um processo que envolve a interacção de diversos factores (tecnológicos, demográficos, mediáticos, conjunturais, etc.), que afectam a prática musical.

⁷³ Considerado um dos mais eficazes modelos atrás referidos, o modelo tripartido circular de Merriam teve o mérito de dominar literalmente a produção etnomusicológica durante vinte anos (Pelinski, 2000: 15).

graficamente através de um diagrama de quatro círculos concêntricos. Assim, o referido modelo analítico de cultura musical abarca as componentes seguintes: (1992: 6).

- a) Ideias acerca da Música (música e sistema de crenças, estética da música; contextos de música e história da música);
- b) Organização Social da Música;
- c) Reportórios da Música (estilos, géneros, textos, composição, transmissão e movimento);
- d) Material de Cultura Musical.

A despeito da sua reconhecida importância e utilidade, o certo é que o paradigma antropológico de Alan Merriam, de orientação culturalista e relativista, não conseguiu construir uma ponte transitável entre estrutura sonora e cultura, razão por que, ainda nos inícios dos anos 70, Nattiez (1975), um dos fundadores e expoentes máximos da semiologia musical, adopta e desenvolve o modelo de Molino de tripartição dos factos simbólicos aos níveis “poiético”, “neutro” e “estésico”, que deveriam abranger todos os aspectos da realidade musical, numa tentativa de, através dessa disciplina, proceder a uma mediação teórica entre ambas tendências, do ponto de vista temático. No entanto, contrapondo-se com o então modelo de concepção musical inspirado exclusivamente na linguística, Blacking afirmava não estar convencido de que “os processos linguísticos sejam mais fundamentais que qualquer outra actividade cultural humana” e daí considerar “prematureo criar teorias da música no pressuposto de que a linguagem e a música estão automaticamente interrelacionadas [...]” (1970: 2).

É assim que, no dealbar dos anos 80 do século XX, se assiste à “recessão do projecto semiológico”, (Pelinski, 2000) apoiado até então principalmente pela antropologia da música, bem como pela própria semiologia musical, que, por sua vez, conduz à sua fragmentação em diversas tendências, levando Bruno Nettl (2005) a conceptualizar os problemas que então preocupavam a etnomusicologia. Já em meados da década 80, inicia-se o processo de ruptura e, segundo Pelinski, emergem novos temas e objectos de investigação com realce para a

etnoestética, os estudos de género, as músicas comerciais de massas, as suas diversas “hibridações”, mas verifica-se, sobretudo,

um cruzamento de fronteiras disciplinares que se manifesta na integração de novos discursos provenientes das ciências sociais e da filosofia (desconstrucionismo, pós-estruturalismo, pós-marxismo, pós-colonialismo, feminismo, fenomenologia, hermenêutica, etc.), cuja apropriação impulsiona a etnomusicologia a um trabalho de reteorização sem precedentes na sua história (2000: 16).

Apesar de ser tão antigo, o termo “hibridação”, importado da biologia, ganha maior relevância nos anos 90 do século XX nos estudos antropológicos, sociológicos, comunicacionais, de artes e de literaturas. No passado, desde os tempos clássicos da Grécia, vários historiadores e antropólogos mostraram o papel chave da mestiçagem no Mediterrâneo e outros socorrem-se do conceito de “hibridação” (hibridismo) para identificar o que se verificou a partir da altura em que se desencadeia o processo de expansão da Europa em direcção à América. Igualmente, o termo foi usado por Mijail Bajtin, citado por Canclini, para caracterizar a coexistência de linguagens cultas e populares, desde o início da modernidade. Para Canclini, a “hibridação” ou hibridismo não é mais do que “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objectos e práticas” (2003:1).

Tais práticas sempre existiram, mas multiplicam-se espectacularmente ao longo do século XX, a exemplo de casamentos mestiços, melodias étnicas ligadas a rituais de um grupo que se misturam com música clássica e contemporânea, entre outras. Apesar da conotação biológica do termo, Néstor Garcia Canclini refere ainda que o conceito de “hibridação” é útil em algumas investigações que abranjam conjuntamente misturas interculturais, cujas designações são as mais variadas: a *mestiçagem*; o *sincretismo*, no sentido mais amplo de crenças não só religiosas, mas também no campo da saúde, juntamente com fusões musicais e sistemas de organização social multiculturais, a exemplo da *santería* cubana, o *vadú* haitiano e o *candomblé* brasileiro; a *transculturação*, termo inventado por Fernando Ortiz no seu estudo antropológico sobre o tabaco e açúcar em Cuba, para designar estas misturas; a *creoulização*, palavra que serve também para

designar misturas interculturais. Todavia, há quem prefira utilizar o conceito de “sincretismo”, em substituição de um termo evitado de conotação biológica (“hibridação” ou “hibridismo”), precisamente na análise de questões religiosas, de mestiçagem em história ou antropologia, de fusão em música, numa tentativa de se resistir às formas de hibridação, geradoras de “insegurança nas culturas” (Canclini, 2003: 8).

Atenta ao debate contemporâneo que se vem operando ao nível das ciências sociais, a etnomusicologia, recentemente, vem mantendo um diálogo considerado produtivo com a sociologia, a semiologia, os estudos culturais, a antropologia cultural e os discursos pós-modernos (pós-estruturalismo, pós-marxismo, literatura pós-colonial, feminismo, etc.), entre outros, ao mesmo tempo que procura responder a novas questões⁷⁴, propondo novas abordagens de pesquisa e aprofundando teorias e métodos de análise dos quais se salientam os modelos de Blacking (1973) e Arom (1985), de resto considerados, na Europa, os representantes principais de duas visões opostas, mas quiçá complementares, de “etnomusicologia enquanto antropologia musical e de etnomusicologia enquanto musicologia, respectivamente” (Pelinski, 2000: 128).

Assim, a teoria etnomusicológica de John Blacking⁷⁵, autor de *How musical is man?* e cuja orientação foi seguida por outros investigadores⁷⁶, atribui prioridade ontológica ao sistema cultural e, de acordo com Pelinski, resume-se nos seguintes postulados:

⁷⁴ De entre um leque de questões de interesse referenciados por Ramón Pelinski e que preocupam a etnomusicologia se destacam a compreensão intercultural através da música, na perspectiva de um horizonte dialógico; a dialética da globalização e da diversificação da música nos seus processos de transnacionalização, através dos meios de comunicação de massa, o que conduz a uma reconsideração particular das estratégias locais na recepção de músicas transnacionais, das estratégias transnacionais na recepção de músicas locais (ou étnicas) e da reinterpretação de significados culturais atribuídos à música; a produção, distribuição e recepção da música como fenómeno social; a cultura musical da periferia em torno de um centro em colapso; a adequação dos meios de representação para descrever processos musicais num mundo de mudanças rápidas; o papel de categorias tais como o género, a etnia, a classe, a idade, a história pessoal, etc., na construção de significados musicais; a importância do indivíduo nos processos de produção e preservação das tradições musicais; a utilização simbólica da música na negociação ou na luta pela conservação ou obtenção de poder político em geral ou de poder na vida profissional e quotidiana; o significado da música na vida quotidiana das pessoas; novas aproximações ao trabalho etnográfico (2000: 17-18).

⁷⁵ John Blacking (1973), que considera a etnomusicologia como sendo um ramo da antropologia cognitiva, refere-se, na sua proposta de modelo, a dois tipos de análise os quais não se podem desligar da sua função social: o *estrutural* e o *funcional*. O primeiro, a *análise estrutural*, explica as estruturas musicais como condição necessárias e primeira passo para a compreensão dos processos de cognição musical e, portanto, da musicalidade do ser humano. Para Blacking, a análise estrutural deve ser compreendida na sua perspectiva antropológica, porquanto as estruturas musicais são manifestações sonoras das normas da cultura. Já o segundo, a *análise funcional*, consiste no estudo do papel da música na cultura por forma a ajudar a compreender as estruturas musicais. (Pelinski, 2000: 131-132).

⁷⁶ Entre outros seguidores da orientação etnomusicológica de Blacking, Ramón Pelinski refere-se concretamente a Gilbert Rouget, Hugo Zemp, Bernard Lortat-Jacob (2000: 127).

- a música, enquanto síntese dos processos cognitivos particulares de uma cultura e de sua maturação no contexto social, é “som humanamente organizado” (Blacking, 1973), dentro de determinados padrões sociais aceites;
- se tanto as estruturas musicais como as estruturas sociais são produtos de processos cognitivos particulares de uma cultura, logo tem que existir, em consequência, uma correspondência entre normas da organização social e normas da organização musical, cabendo ao etnomusicólogo, segundo Blacking, descobrir estas relações estruturais, mas sem, no entanto, reduzir a música a um fenómeno puramente social;
- se é verdade que para Blacking o objecto da etnomusicologia é o estudo dos diferentes sistemas musicais do mundo, a sua compreensão só será possível através do conhecimento do “contexto cultural total”, bem como dos processos cognitivos subjacentes à organização de uma cultura; o conhecimento etnológico precede a análise, ou melhor, no modelo de Blacking, a análise formal não terá sentido se não começar pela análise da situação social e do contexto cultural que engendra a música (2000: 129-133).

Posteriormente, na sua obra intitulada *Music, Culture & Experience*, afirma John Blacking que a música, enquanto “expressão metafórica de sentimentos” e síntese de processos cognitivos presentes quer na cultura, quer ao nível do corpo humano, corresponde, pela sua complexidade, a “sinais externos de comunicação humana”, cuja função é a de valorizar a qualidade das relações da experiência individual e humana, já que as suas estruturas reflectem os padrões das relações humanas. Daí que o valor da música seja uma “expressão da experiência humana” da qual é inseparável (1995: 31-35), num processo onde se manifestam também factores extra-musicais ligados ao papel da actividade musical e dos músicos na vida social, bem como mudanças de estilos musicais decorrentes, por seu turno, de mudanças sociais, já num plano mais geral. É que, ainda na perspectiva de Blacking, não se pode perder de vista, na análise etnomusicológica, que as estruturas musicais são, ao mesmo tempo, processos musicais e produtos sociais de interesse (*ibidem*: 49).

Já situada num plano diferente, a etnomusicologia de Arom (1985), que prioriza a explicação do sistema musical, orienta-se para o estudo da sistemática das música étnicas (1979), ou tradicionais, no seu contexto cultural, isto é, no mesmo lugar onde são praticadas, razão pela

qual atribui uma particular importância às técnicas de gravação, transcrição, análise musical e utilização dos dados etnográficos e à explicação do sistema musical, através de uma série de círculos concêntricos, tendo para o efeito desenvolvido o “método de gravação analítica de polifonias, baseando-se na técnica de *re-cording*” (*ibidem*: 136). Nesse sentido, o objectivo da etnomusicologia é o de evidenciar os princípios subjacentes ou implícitos que organizam a coerência e a sistemática de uma música. Partindo dos dois modelos de análise brevemente referenciados, pode afirmar-se, em jeito de conclusão, que a etnomusicologia pode ser definida a partir de uma perspectiva *musicológica ou linguístico-estruturalista* (Arom), que reduz as relações possíveis entre música e cultura, ou a partir de uma perspectiva *antropológica ou socioculturalista* (Blacking), cujo “procedimento analítico procura as estruturas musicais profundas nas normas da cultura” (Pelinski, 2000: 137).

4.3. A dimensão identitária da música e a questão da etnicidade

Formada por processos sociais determinados pela estrutura social, na acepção de Giddens (2003), a identidade constitui uma componente básica da realidade subjectiva que, por seu turno, se encontra em relação dialéctica com a sociedade. Não obstante a sua determinação pela estrutura social o certo é que as identidades reagem sobre esta, “mantendo-a, modificando-a ou mesmo remodelando-a” (Berger e Luckmann, 2004:179). verdade, não se tem conhecimento, “de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas, em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida”, afirmava Calhoun (1994), a propósito da construção da identidade, cujo conceito tem vindo a ser aprofundado por estudiosos das diversas áreas das ciências sociais, em especial, pelo seu significado.

Independentemente da sua natureza, “as estruturas sociais históricas específicas” originam tipos de identidade que, em casos individuais, são identificáveis, enquanto produtos sociais e “elementos de certo modo estáveis da realidade social objectiva” (Berger e Luckmann, 2004: 179-180). Assim, tendo em conta que a construção social da identidade se verifica num contexto determinado por relações de poder, Manuel Castells propõe uma distinção entre três formas e origens de construção de identidades: *identidade legitimadora*, que é introduzida pelas instituições dominantes da sociedade com vista à expansão e à racionalização da sua dominação sobre os actores sociais. A *identidade legitimadora* dá origem a uma sociedade civil, ou seja, um

conjunto de organizações e instituições, bem como uma série de actores sociais estruturados e organizados que reproduzem a identidade, ainda que às vezes de forma conflituosa; *identidade de resistência*, criada por actores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência, na expressão do próprio Castells. Este segundo tipo de construção de identidade, a *identidade destinada à resistência*, conduz à emergência de *comunas* ou *comunidades*; *identidade de projecto*, quando os actores sociais constroem uma nova identidade capaz de redefinir a sua posição na sociedade, socorrendo-se, para o efeito, de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, a exemplo do feminismo. O terceiro processo de construção de identidade, a *identidade de projecto*, produz sujeitos (2007: 4-7).

Do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade, seja ela individual ou social⁷⁷, é um fenómeno que resulta da dialéctica entre indivíduo e sociedade e, logo, construída, se bem que, para Castells, a principal questão que se coloca diga respeito a “como, a partir de quê, por quem e para quê” (2007: 4).

Enquanto expressão da identidade, “elemento fluido e dinâmico de cultura” (Slobin and Titon, 1992: 13) e, logo, “facto social total”, na expressão de Marcel Mauss, (1968), a música encontra-se também ao serviço da construção identitária, através, designadamente, de processos de construção criativos e contínuos (passe-se o pleonasma) e, por isso mesmo, tem uma “função interpeladora de identidades sociais” (Frith, 1996)⁷⁸, ao mesmo tempo que constitui um lugar privilegiado de formação da subjectividade e de negociação de identidades colectivas, um conceito muitas vezes genérico, que caracteriza o estado da pessoa ou do grupo em referência,

⁷⁷ A identidade social de um indivíduo, “feita com base na reflexão sobre as experiências pessoais e colectivas, mas também com base nas «vozes sociais» exteriores ao grupo” (Lima e Vala, 2003: 78), está ligada, segundo Tajfel, ao “reconhecimento da sua pertença a certos grupos e ao significado sociais e ao significado emocional e avaliativo que resulta dessa pertença” (1972: 292).

⁷⁸ A poderosa capacidade interpeladora da música ao nível das identidades sociais resulta do facto de ela trabalhar com experiências emocionais particularmente intensas, de resto consideradas “muito mais potentes do que as processadas por outras vertentes culturais”, a exemplo da dita música popular, cuja apropriação para fins pessoais se revela mais intensa (Vila, 1996). De facto, a música popular responde a questões de identidade, razão pela qual as pessoas desfrutam dela (Frith, 1996). A importância e a complexidade da música como interpeladora das identidades poderão ainda ser explicadas pelos múltiplos códigos que intervêm num evento musical, sem que, contudo, alguns deles sejam estritamente musicais, (Vila, 1996), bem assim pelo “sentido” da música atribuído pelas próprias pessoas que a apreciam (Frith, 1996).

em termos comportamentais e em função de estratégias identitárias⁷⁹ próprias. Nesta perspectiva, a identidade, que se constrói e “se transforma ao longo da nossa existência” (2002: 33) e engendra um sentimento de pertença identitária sob o inevitável impacto da globalização, apresenta-se como uma “estrutura polimorfa, dinâmica, cujos elementos constitutivos são os aspectos psicológicos e sociais em relação à situação relacional num determinado momento de um agente social (indivíduo ou grupo) como actor social” (Kastersztein, 2002: 28).

Já Martin Stokes (2003) assinalava que a construção musical do lugar mexe com questões de etnicidade e identidade, isto é, da construção musical do lugar de emigração emergem novas identidades sociais, conceito considerado eminentemente relacional, entendido enquanto produto do relacionamento dos indivíduos em sociedade. A abordagem de processos identitários das populações migrantes requer uma análise de todos os factores sociais e culturais que envolvem os indivíduos em contexto migratório, bem como o modo como os mesmos se relacionam com a multiplicidade de referências identitárias⁸⁰ com que se confrontam num dado momento e num determinado contexto específico, razão por que a definição de identidade se reveste de uma extrema complexidade. Dito de outro modo, o estudo das identidades culturais deve, necessariamente, ter em linha de conta os contextos espaciais e relacionais em que estas se inserem, já que tais contextos, mais do que “meros suportes das relações sociais” (Guerra, 1987), são produtores de efeitos vários que contribuem para os processos dinâmicos e em permanente redefinição de construção e reconstrução identitária, ao longo de trajectórias (Vasquez, 2002) não lineares e em função de estratégias mais ou menos definidas. Nesta perspectiva, enquanto agente activo de inscrição das práticas sociais, o espaço figura como uma realidade complexa, cuja análise deve abranger uma imensidão de variáveis sociais e culturais, para além das características do próprio espaço físico.

⁷⁹ A estratégia corresponde a um conjunto de acções coordenadas, de manobras, com vista a uma vitória ao nível interaccional e dinâmico, segundo Kastersztein. e daí que falar de estratégias identitárias pressuponha a clarificação de “vitórias identitárias”, isto é, “aquelas finalidades que perseguem os actores quando está em jogo a sua actual estrutura identitária”, já que, a julgar pelos trabalhos realizados sobre alguns temas concretos como sejam a visibilidade social (Goffman, 1988), a diferenciação e a identidade, “uma das finalidades estratégicas essenciais para o actor é o reconhecimento da sua existência no sistema social” (2002: 30-32).

⁸⁰ O indivíduo não é portador de uma única identidade, de um único “sentimento de identidade”, pelo contrário, dispõe de um feixe de identidades possíveis que vai actualizando, de acordo com os constrangimentos da situação onde se encontra e em função dos seus desejos e interesses, na perspectiva de Goffman (1993).

Seja qual for a modalidade que possa assumir, individual ou colectiva (Wieviorka, 2002), a identidade não pode ser encarada como algo de único, uma espécie de verdade profunda e básica, inculcada bem no fundo dos indivíduos, e muito menos como algo predeterminado à nascença, imutável e fixo. Em todo o caso, a identidade deve ser concebida como uma construção permanente, um processo “basicamente discursivo” (Vila, 1996), algo de dinâmico, multifacetado, “multidimensional e estruturado”(Lipiansky *et al.*: 2002: 23) e nunca como o culminar de um processo construtivo ou pré-construção essencialista.

Longe de se apresentarem como um todo, as identidades nunca se unificam e, nos tempos da modernidade tardia, estão cada vez mais fragmentadas e fracturadas, singulares e sujeitas “a uma historicização radical e num constante processo de mudança e transformação”, no entendimento de Hall y Gay (1996: 17). Neste sentido, a identidade não é uma coisa, mas, na perspectiva de Frith, “um processo exponencial que se capta mais vividamente como música” (1996: 185), considerada esta última uma das chaves fundamentais para se entenderem os contornos do processo de identificação. Em sociedades pluriétnicas, emerge, igualmente, o conceito de *identidade étnica* sempre que o grupo étnico entre em contacto com outros grupos e que os sistemas culturais se afrontem, depende, em parte, de como o grupo interpreta a sua história e repousa em dados culturais objectivos criteriosos que só fazem sentido no seio da consciência colectiva que deles se apropriou e os interpretou. Na prática, a *identidade étnica* significa a consciência que anima o grupo, ou seja, uma consciência colectiva que lhe transmite uma singularidade própria e a sua preservação é condição necessária à coesão e à sobrevivência de um grupo étnico, podendo constituir uma forma de resistência à assimilação, “quando este se encontra inserido num contexto social regido por padrões de cultura e normas sociais que se diferenciam dos seus” (Albuquerque *et al.*, 2000: 32).

À semelhança do conceito de identidade, tão usado nas ciências sociais e humanas com significados diferentes, emerge dentro do vocabulário antropológico nos anos 60 do século XX a categoria de etnicidade (Eriksen, 2002)⁸¹, também ela intimamente associada à problemática da música. Trata-se, pois, de um conceito relativamente novo e “essencial em ciências sociais” (Fenton, 2003), mas “quicá o mais problemático” (Stokes, 1994), que é definido basicamente

⁸¹ O termo “eticidade”, que, de acordo com Eriksen (2004:7), se refere a relações entre grupos, cujos membros se consideram diferentes entre eles e hierarquizados no seio de uma determinada sociedade, foi usado pela sociologia americana, pela primeira vez, em 1953, através de David Riesman.

pela consciência de se pertencer a um grupo humano determinado por uma série de atributos predominantemente de natureza sociocultural que faz com que tal grupo possa ser considerado ou não uma “etnia”, ou parte de uma “etnia” (Martí i Pérez, 1995: 1).

A etnicidade, emergida nos países ocidentais a partir da constituição de minorias étnicas, muitas vezes em condições sociais desfavorecidas e contrastantes (Machado, 2002) e em resultado de dinâmicas de fluxos migratórios mais ou menos recentes, designa, em termos gerais, a relevância que a pertença a determinados grupos étnicos pode adquirir no plano das desigualdades sociais, das identidades culturais e das formas de acção colectiva” (Almeida *et al*, 1994: 159). Enquanto categoria conceptual, a etnicidade aplica-se sempre que dois grupos ou sociedades estabelecem diferentes formas de relação espacial, política, económica, social e cultural e refere-se a “práticas culturais e a modos de entender o mundo que distinguem uma dada comunidade das restantes” (Giddens, 2004: 248). Nesta perspectiva, essa consciência de pertença, que se desprende de uma dimensão afectiva, implica uma determinada percepção socialmente subjectiva do grupo, bem como um sentimento de colectividade, pelo que falar de etnicidade, em termos sociológicos, significa falar de atitudes. Assim, a etnicidade⁸², um fenómeno decididamente marcado pela situacionalidade, pode ser definida como sendo um processo dinâmico que se insere num determinado momento histórico e que resulta da oposição ou contraste entre diversos grupos. Dito doutro modo e de forma sucinta, a etnicidade, derivada do termo “étnico”⁸³, é “a organização social da cultura da diferença”, que a marca e a distingue.

A etnicidade é tanto mais forte quanto maiores são os contrastes (Machado, 2002) das minorias com as populações das sociedades receptoras, que se traduzem num conjunto de dimensões sociais (localização residencial, estrutura etária e sexual, níveis de escolaridade e composição de classe) e culturais (diferença no plano religioso, linguístico, racial, matrimonial e

⁸². Herbert J. Gans, baseando-se no fenómeno da etnicidade que se manifesta a partir da chamada terceira geração de imigrantes nos Estados Unidos da América, referiu-se à “eticidade simbólica” (1979), uma forma marcada pela sua fragilidade ou inexistência, tendo em conta, por um lado, que esses imigrantes sofreram um forte processo de assimilação e, portanto, perderam muito dos seus conteúdos culturais originais e, por outro, possuem uma fraca estruturação grupal. A propósito da manifestação da etnicidade, Martí i Pérez refere-se a duas modalidades diferentes: a *instrumental* e a *expressiva* (1996: 9).

⁸³ O termo “étnico”, que tem a sua origem na palavra do grego clássico *ethnikos*, “pagão”, refere-se, de acordo com o Compact Oxford English Dictionary (1993), àquele que possui características raciais, culturais, religiosas ou linguísticas comuns, especialmente designando um grupo racial ou outro no interior de um sistema mais vasto. Importado do grego, o termo “étnico” (em inglês *ethnic*) entrou para a língua inglesa com a primeira citação de uma obra escrita em 1473 e toma regularmente o significado de “pagão e estrangeiro” (Fenton, 2003: 26-27).

modos de vida). Contudo, pese embora o incremento e a diversificação das minorias étnicas, o fenómeno da etnicidade em Portugal não atingiu, até agora, o nível de que assume noutros países da Europa, em virtude de as minorias étnicas estabelecidas cá não exibirem “níveis de contraste social e cultural com a população portuguesa tão acentuados como os que se verificam em algumas das comunidades imigrantes residentes nos demais países europeus, como sejam as minorias árabes em França ou a minoria turca na Alemanha” (Almeida *et al.*, 1994: 163. Do ponto de vista social, a população imigrada cabo-verdiana em Portugal é considerada a mais contrastante em Portugal, se bem que, já plano cultural, não sejam tão acentuados esses contrastes. Ao nível geral das comunidades de imigrantes em Portugal e a despeito da diversidade de características que apresentam, reconhecem Almeida *et al.*, nenhuma das minorias étnicas se encontra numa situação de “eticidade forte” (*ibidem*: 165).

Entendida, sobretudo, como consciência de identidade de grupo, a etnicidade, portadora de uma componente fortemente subjectiva, estabelece, por isso mesmo, uma relação com o fenómeno musical, expressa, nomeadamente, através de um nexos de identidade entre produção sonora e grupo étnico, ou seja, à partida, nenhuma música é étnica por natureza, mas pode tornar-se “música étnica”, em determinadas circunstâncias e se, entre outros requisitos, for portador de “valor étnico”. Ou melhor, como diria Josep Martí i Pérez, nem toda a música é “étnica”, mas “sim toda a música pode ser em potência *etnicitária*, ou seja, pode expressar valor étnico” (1995: 4).

Contudo, salienta Martí i Pérez, a clara relação entre a música e a etnicidade não se manifesta apenas nos produtos musicais concretos, mas também implica atitudes que podem condicionar certos usos dos diferentes códigos musicais, porquanto a música, como fenómeno cultural, perpassa a mera dimensão da partitura ou a dimensão propriamente sonora e, curiosamente, quando adquire o estatuto de “música étnica”, converte-se em “símbolo etnicitário, tal como as bandeiras”, pelas suas significações (*ibidem*: 5). Nesta linha de raciocínio, uma música torna-se etnicamente significativa não apenas devido ao seu processo de gestação, mas sobretudo pelo seu contexto de inserção, isto é, pela sua situacionalidade, a exemplo das músicas dos imigrantes que acabam por adquirir significações especiais e acrescidas nos espaços simbólicos que eles próprios constroem na respectiva sociedade receptora.

Ao tentar estabelecer esta comunhão entre a etnicidade e a música, Josep Martí i Pérez esclarece que a noção de “música étnica” tem muito mais a ver com o conceito de etnicidade do

que com o de “etnia” em si, nas sociedades da cultura ocidental, outro conceito considerado polémico, conflituoso e pouco operativo. Assim, na linha de Martí i Pérez, o conceito subjectivo de “música étnica” não se refere a toda a música pertencente a um grupo definido como “etnia”, mas apenas uma parte muito concreta e restrita da sua produção e cita, a título exemplificativo, o caso catalão em que a música de Mompou ou Montsalvatge é música catalã, mas não se lhe considera “música étnica”. Habitualmente, fala-se e ouve-se falar de “música étnica catalã”. Para além das chamadas “músicas étnicas”, que entram um valor étnico cuja marca é predominante, Martí i Pérez refere-se, igualmente, às “*músicas etnicitarias*”, que também contêm um valor étnico consubstancial, se bem que não seja tão predominante, e cita os exemplos do tango, do samba, do *noh* e do *gagaku* (1996: 3-5). Por outro lado, o conceito de música étnica foi aprofundado por Adelaida Reyes-Schramm num interessante artigo intitulado *Ethnic Music, the Urban Area and Ethnomusicology*, publicado na Revista *Sociologus* (1979).

Associada aos conceitos de etnicidade e identidade, emerge também na investigação etnomusicológica a categoria de *transculturação*⁸⁴ inventada por Fernando Ortíz, nos anos quarenta do século XX,

para exprimir os variadíssimos fenómenos que têm a sua origem em Cuba a partir das complexíssimas transmutações de culturas que aqui se verificam e que sem as conhecer é impossível compreender a evolução do povo cubano, tanto nos aspectos económico, institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, sexual como nos demais aspectos da vida (1963: 99).

Basicamente, a *transculturação* para Ortiz significava a introdução de elementos novos numa cultura estabelecida, a exemplo da cultura cubana que recebeu no seu interior ritmos africanos. Assim, a *transculturação* pode ser definida como o acto de difusão que implique mudanças formais, semânticas e funcionais como resultado da própria constituição e dinâmica interna do novo *entramado cultural* no qual se produz a difusão, ou melhor, “um intercâmbio

⁸⁴ No âmbito etnomusicológico, utiliza-se, igualmente, o conceito de *aculturação*, em alternativa à categoria de *transculturação*, já que, apesar de ambos se referirem ao mesmo fenómeno de contacto intercultural, na verdade não têm o mesmo significado (Martí, 2004: 2).

dinâmico entre duas culturas do qual resultam novas ideias e configurações culturais” (Martí, 2004).

4.4. A música na sociedade cabo-verdiana: os principais géneros

Pode afirmar-se, sem sombra de dúvidas, que a música de Cabo Verde, um dos veículos privilegiados de expressão da identidade cabo-verdiana, ou da caboverdianidade, como se preferir, resulta da convergência e sobreposição de elementos musicais europeus, sobretudo de origem portuguesa, com elementos musicais africanos, aquando do povoamento das ilhas. Contudo, a ciência certa, não se sabe o momento em que se teria verificado, na sociedade cabo-verdiana, o processo de misicigenação musical (Wikipedia, 2008) resultante do encontro de tais populações portadoras de diferentes tradições musicais.

Sabe-se ainda que a natureza aberta, dinâmica e sincrética da própria sociedade cabo-verdiana viria a reflectir-se sobre o seu tecido musical, tornando-o cada vez mais diversificado e ecléctico e, tal como no passado, continuando a receber fortes influências externas, sempre num processo de fusão⁸⁵. Sendo assim, a música cabo-verdiana é um sector de difícil definição, em termos conceptuais, e delimitação, pois aparece compartimentada e classificada em géneros musicais, de forma inconsciente, e em modalidades específicas, com influências tanto europeias como africanas e com um conjunto de características⁸⁶ próprias e distintivas.

⁸⁵ Em entrevista concedida ao jornal A Semana on line, na sua edição de 2 de Dezembro de 2006, o conceituado multinstrumentista cabo-verdiano Kim Alves, a propósito da música fusão, afirmava que a cultura de Cabo Verde é híbrida, pois, “consegue-se meter tudo na música cabo-verdiana e ela recebe. Numa morna pode-se meter jazz, acordes de bossa nova, de música africana, erudita ou rock, dentro de um funaná ou batuque. Às vezes, pode ser bom, outras vezes pode ser mau. Pode-se fazer fusões, mas o importante é conservar o alicerce, o eixo. Isso faz-se em todo o mundo. Podes estar a tocar um batuco e pôr outros ingredientes em cima, mas a base, a *tchabeta*, tem de estar lá. Acho que a minha geração – eu, Tito, Albertino, Totinho, essa malta, acho que foi uma geração de ouro, que conseguiu dar a volta dentro da música de Cabo Verde. Composições com harmonias mais evoluídas, mas sem sair do alicerce, isso é que é importante”.

⁸⁶ Do ponto de vista de caracterização estritamente sonora, a música de Cabo Verde é considerada sobretudo polifónica, ou seja, a melodia desenvolve-se sobre uma base constituída por uma sucessão de acordes e, sendo assim, “contrasta com a música da África Ocidental, que se caracteriza por uma sobreposição de contrapontos”, sendo escassos os géneros monofónicos (Wikipedia, 2008: 2). As escalas musicais empregadas são escalas musicais europeias e, frequentemente, a morna, a coladeira, a mazurka e o landum usam escalas cromáticas, enquanto o funaná, “em contrapartida, usa frequentemente escalas diatónicas” (*ibidem*). Tanto na melodia, como na harmonia, nota-se, sobretudo, a influência europeia, enquanto o ritmo é marcado pela influência africana. Os ritmos são sincopados e, geralmente, os géneros musicais têm compassos pares (binários ou quaternários), a excepção do colá, da mazurka e da valsa que usam um compasso ternário. De referir ainda, em termos de caracterização, que o batuque é o único género musical que emprega a polirritmia, muito presente na música da África Ocidental.

De entre tais géneros performativos, pertencem ao universo musical cabo-verdiano e são considerados “géneros genuinamente cabo-verdianos” (Wikipedia, 2008) a coladeira, a morna, o batuque, o funaná, tabanka, o kolá e cantigas relacionadas com as mais diversas actividades (cantigas de trabalho e as rezas, por exemplo). Igualmente, fazem parte do património musical cabo-verdiano, já com características próprias, outros géneros musicais: mazurkas, lundus, valsas, marchas, polcas, valsas, sambas, melopeias, cantigas de roda, se bem que originários da Europa ou da América. De facto, a marca da presença da cultura europeia na música cabo-verdiana foi também importante, particularmente através da morna, um dos géneros performativos cabo-verdianos tradicionais, cujo surgimento é situado pelos estudiosos entre meados do século XVIII e meados do século XIX (Dias, 2004: 21) e cujas tentativas de conceptualização⁸⁷ têm sido as mais diversas, (Lima, 2002: 181). Todavia, a julgar pelas referidas tentativas de definição conceptual, pode afirmar-se que, em termos estritamente rítmicos, a morna, de cariz sentimentalista, romântico, nostálgico e dolente, por vezes, se desenvolve num compasso quaternário simples⁸⁸, mais ou menos lento (*Adágio* ou *Andante*) e procura identificar-se com os vários momentos sociopolíticos, socioeconómicos ou culturais de Cabo Verde.

De raiz popular, em termos de génese, e produto da mistura de culturas, a morna⁸⁹ terá nascido na Boa Vista, e, durante a primeira fase do processo, “esteve estreitamente vinculada às experiências musicais dos habitantes” (Dias, 2004: 21) não só dessa ilha, mas também das da Brava e São Vicente, tendo passado, já numa fase posterior, para as restantes, adaptando-se e

⁸⁷ Pedro Cardoso, por exemplo, define a morna como “música, dança e canto; compasso quaternário, atitudes languens, andamento vagaroso” (1982: 44), enquanto para J. B. Amândio Garcias, em carta dirigida ao próprio Pedro Cardoso e reproduzida na obra deste intitulada *Folclore Caboverdiano*, as mornas são “cantares dolentes, langorosos, enternecedores, ardentes na paixão que reproduzem, suaves nas saudades que evocam”. No entanto, a definição mais completa do conceito de morna viria a ser apresentada por Armando Napoleão Rodrigues, assim: “canto e dança dolente, em compasso quaternário, impregnado de melancolia em que o povo soluça e canta o seu pesar, a sua tristeza e o seu queixume em tom plangente, dolente e soluçante” (1940: 108).

⁸⁸ Para além dessa importante característica estritamente musical do andamento lento da morna, em termos de execução, predomina nesse género musical a tonalidade menor e o tom de Lá menor é o mais frequente. De acordo com o musicólogo cabo-verdiano Vasco Martins, o esquema ABA é “o mais usado na morna”, podendo, por vezes, aparecer “um esquema mais complexo ou pelo menos diferente que é o ABCA” (1989: 28-29).

⁸⁹ Relativamente à sua origem, Baltazar Lopes da Silva defende a tese corroborada por Moacyr Rodrigues e Isabel Lobo (1996), segundo a qual o termo *morna* deriva do termo português *morno*, ou seja, “[...] substantivou-se a forma feminina do adjectivo (morna) e com ela se designa a música e a dança típica do arquipélago. Derivou o termo «morna» (mornar), isto é, «dançar a morna», e deste o substantivo e adjectivos «mornador» e «mornista»” (1957: 323).

tomando a feição psíquica das suas gentes, em função do meio, das circunstâncias e da própria estrutura social e assumindo especificidades próprias.

Distanciando-se do conteúdo daquela morna satírica boavistense, a morna como género musical aperfeiçoa-se em São Vicente (Monteiro, 1987; Martins, 1988), numa cidade já cosmopolita, devido ao seu porto de mar e às influências que, através dele, chegavam de diferentes paragens. Contudo, o processo evolutivo desse género musical tradicional cabo-verdiano não é linear e, ao longo dos tempos, tem vindo a ser marcado por compositores⁹⁰ muito influentes como Eugénio Tavares, B. Léza⁹¹, Jorge Monteiro⁹², Manuel d'Novas⁹³ ou Betú, entre outros. Não obstante a sua eventual origem boavistense, na verdade a Brava foi das ilhas de Cabo Verde que maior expansão deu à morna, graças ao mérito do seu grande compositor e poeta, Eugénio Tavares, que lhe confere uma matriz estável, particularmente no seu período áureo entre os finais da década de vinte ao início dos anos trinta do século passado.

Já em S. Vicente, a morna vai ser influenciada, nesse período, através do contacto de músicos da ilha com ritmos de outras paragens que ancoravam o Porto Grande, destacando-se os do Brasil e das nações que compõem a América Central e Antilhas e perde aquele cunho original satírico boavistense e adquire uma identidade própria. Entretanto, nos finais dos anos 40 e princípios dos anos 50, surge, nessa ilha, a partir da morna, outro género musical – a coladeira – cujos fundadores são Ti Goy, Frank Cavaquinho⁹⁴ e Manuel d'Novas, que, à semelhança da morna, conquistaria Santiago, onde pontuam compositores de mérito como sejam Ano Nobu e Djodja, ambos naturais dessa ilha e já falecidos. Mais leve, mais solta e menos sentimental, a coladeira pauta a sua linha melódica e os temas abordados pela sátira e pela crítica sociais, com

⁹⁰ B. Léza esteve nos Estados Unidos da América, no Brasil e em Portugal e terá recebido influências musicais nesses países. Assim, B. Léza introduziu o *meio-tom brasileiro* na morna, alternado a sua estrutura musical. Posteriormente, na mesma senda, Manuel d'Novas e Betú modernizam-na trazendo inovações de grande mérito.

⁹¹ A propósito de um dos maiores compositores cabo-verdianos de sempre – B. Léza –, consultem-se os trabalhos de Veladimir Romano, *B. Léza: Cadernos de um Trovador* e de Gláucia Nogueira, *O Tempo de B. Léza: Documentos e Memórias* editados, respectivamente, em 2004 e 2005.

⁹² Veja-se o trabalho de Jorge Monteiro intitulado *Mornas e Contra-Tempos (Coladeras de Cabo Verde): Recolhas de Jótamont*, 1987.

⁹³ Veja-se, a propósito, a obra de César Augusto Monteiro *Manuel d'Novas: Música, Vida, Caboverdianidade*, editada em 2003.

⁹⁴ Veja-se, a propósito deste compositor e intérprete de cavaquinho e bateria, o trabalho da autoria de Moacyr Rodrigues intitulado *Mornas e Coladeras*, editado em 1992.

uma certa carga humorística e veicula o lado folgazão, brejeiro e satírico do cabo-verdiano, mas também tem incursões de conteúdo sério e reflexivo.

É claro que a música cabo-verdiana não se restringe apenas à morna e à coladeira, pelo contrário o sistema musical vai-se progressivamente consolidando com o surgimento de outros géneros ou práticas musicais com forte influência africana e graças ao contributo de prestigiados compositores e intérpretes musicais⁹⁵. Assim, de ascendência africana, afirma-se o batuque⁹⁶ em Cabo Verde, considerado quiçá a expressão musical “mais antiga” das ilhas e, “porventura, a forma de música tradicional que mais define as nossas raízes” (2006: 16), e cuja origem se circunscreve em particular à ilha de Santiago, onde as movimentações culturais pós-25 de Abril de 1974 se encarregaram de o transportar do meio rural para o urbano, à semelhança do funaná, por exemplo. Abordando temas que vão do elaborado à improvisação e plasmando sobretudo vivências rurais, sociais e de importância nacional, a música do batuque⁹⁷, explica o musicólogo Lima da Cruz,

está bem próxima das melopeias africanas bantus, e pontuada por elas, achando-se por vezes nitidamente apenas ao serviço do pensamento e em função dela, garantindo-lhe o suporte diccional, sem portanto um casamento total entre letra e música (2003: 270).

Tendo como lugar próprio o “terreno” (de terra batida), prossegue Lima da Cruz, a dança do batuque desenvolve-se até atingir o clímax no rebolar frenético das ancas (o auge do “torno”),

⁹⁵ Para além dos nomes atrás referidos, importa destacar outras figuras de proa que impulsionaram a música cabo-verdiana e lhe deram outra roupagem como sejam Katchass, na estilização do funaná, trazendo-o do meio rural santiaguense para o espaço urbano praiense, na década de 70, e, depois, divulgando-o por todo o país; Orlando Pantera, na estilização do batuque; Tcheka, na linha do Pantera, também aprofunda o batuque, modernizando-a ainda mais.

⁹⁶ Em termos estritamente musicais, o batuque, de origem africana e considerada uma variante do ritmo de San Jon, é executado num ritmo de tipo binário, mas de divisão ternária, “marcado pela percussão das «tchabetas e palmas» acompanhadas pela cimboa monocórdica, às quais se juntam o canto e a dança” (Brito, 1998: 19).

⁹⁷ De acordo com vários estudiosos, o batuque é constituído por várias partes e elementos, a saber: o *finçon*, que, segundo Napoleão Fernandes, é o canto singelo, porque dá início ao batuque, um prelúdio a solo acompanhado pela viola ou pela cimboa (1991), ou melhor, um cântico improvisado; a *tchabeta*, ou *chabéta*, a parte principal do batuque, que consiste na elaboração do ritmo com o bater de palmas e das mãos sobre um pano enrolado que se coloca entre as pernas com vista à obtenção de uma caixa de ressonância; o *torno*, literalmente do crioulo significa saracotear com as nádegas e é uma dança tipicamente africana na qual se simula o acto sexual com o rebolar das nádegas (Gonçalves, 2006: 19).

enquanto o tórax permanece imóvel, ao som das melopeias ou melodias, suportadas ritmicamente pela “tchabeta” ou “cabeta”, isto é, um chumaço de pano, envolto, por vezes em sacos de plásticos, que se metem entre as pernas e de que, em batimentos, as batucadeiras arrancam o suporte rítmico (2003: 270). O batuque integra uma dança ritual utilizada também em outras manifestações festivas como casamentos, baptismos, etc. e o seu cenário actual “pouco mudou em relação às descrições datadas do século XIX”, assinalando-se apenas “alterações quanto aos instrumentos, como as guitarras que desapareceram” (Cruz, 2003: 265). Outro género musical de ascendência africana também reprimido durante o período colonial e que, a partir de 1978, foi difundido publicamente em Cabo Verde foi o funaná, um género de música e dança cabo-verdianas típico da Ilha de Santiago, que tem servido para veicular argumentos de vária natureza, do lúdico ao reflexivo.

De referir ainda que o sistema musical cabo-verdiano não se limita tão-só à existência dos géneros ou formas musicais atrás referenciados, mas há outras expressões como sejam os ritmos da tabanca⁹⁸, o colá *San Jon*, as *cantigas de trabalho* (Osório, 1980), a mazurca⁹⁹, a valsa, a polca ou o fox e o rabolo¹⁰⁰, entre outras, que enformam, diversificam e enriquecem este universo cultural, identitário e simbólico de valor inestimável, além de instrumentos musicais apropriados e classificados¹⁰¹ de acordo com determinados critérios básicos. Segundo Margarida Brito, os instrumentos usados na música tradicional de Cabo Verde não são muitos e quase todos eles são de cordas, podendo dividir-se nos seguintes grupos, com base na classificação univeral de Hornbostel-Sach: *Idiofones* (reco-reco, racordai, chocalhos, ferrinho, panos no uso da

⁹⁸ Provavelmente de origem africana, a tabanca da ilha de Santiago, tal como na ilha do Maio, onde também exista, é um agrupamento muito complexo e, de acordo com Margarida Brito, possui o ritmo binário, executado por tambores, cornetins e búzios (1998: 20).

⁹⁹ A mazurca é uma dança originária da região polaca da Mazúria e em Cabo Verde e tocada em quase todas as ilhas, sobretudo em Santo Antão, S. Nicolau e Boavista.

¹⁰⁰ Variante da mazurca, o rabolo é uma forma que existe na ilha do Fogo.

¹⁰¹ De acordo com a denominada organologia, ramo da musicologia, cujo objecto de estudo são os instrumentos musicais, enquanto “dispositivo susceptível de produzir som, utilizado como meio de expressão musical”, existem muitas classificações dos instrumentos que podem ser agrupadas em três categorias gerais, baseando-se em método de execução, estrutura ou material e uso ou estatuto. No entanto, a classificação de Hornbostel-Sach, baseada em princípios físicos e acústicos que regem o modo como os instrumentos produzem som (Oling & Wallisch, 2004), continua a ser o sistema mais usado e universalmente aceite para fins científicos por musicólogos, antropólogos e músicos e nele os instrumentos dividem-se em quatro grandes categorias: *idiofones*, *membranofones*, *cordofones*, *aerofones* e *electrofones*. Para além do agrupamento dos instrumentos musicais em cinco categorias, a classificação Hornbostel-Sachs de base contempla também subdivisões de cada categoria, que tornam complexo o sistema (Henrique, 2006: 3-16).

tchabeta-batuque, catrêba, pilom com colexas); *Membrafonos* (tambores e bombos, bateria, percussão/carnaval, correpi); *Aerofones* (flautas de caniço e de folhas de papeira, apitos de S., Jom, búzios da tabanca, instrumentos vários de sopro como sejam o clarinete, o saxofone e trompetes, cornetim e trombetas, acordeão diatónico, acordeão cromático); *Cordofones* (violino, violão, cavaquinho, viola de 5 cordas duplas, cimboa, berimbau, rabeca de coque, banjo, guitarra portuguesa, bandolim, piano); *Electrofonos* (órgão eléctrico, guitarras eléctricas, sintetizadores (1998: 29-30). De entre os instrumentos usados na música tradicional e principalmente na morna é o violino, que deve ter chegado a Cabo Verde nos finais de 1700 ou princípios de 1800 proveniente de Portugal. Popularmente designado rabeca, o violino assume um papel de solista, acompanhando ou fazendo contra-solos do canto.

4.5. Papel da música e dinâmicas identitárias

Na tradição sociológica, a música¹⁰², enquanto facto e “manifestação artística capaz de exprimir por si só o «estado de espírito de um momento histórico, de um povo ou de uma classe»”, que espelha, em qualquer circunstância, a estrutura social donde emerge e assume uma importante função social ” (Carvalho, 1978: 33), tem sido bastas vezes considerada como um objecto revelador por excelência das lógicas que organizam a esfera da cultura, distinguem os objectos de arte e definem a relação dos actores sociais com o universo dos bens culturais. Com efeito, constituindo-se também como “um contínuo transversal que cruza os grupos de uma mesma sociedade, ganhando, em cada subuniverso social, sentidos, fronteiras, contornos, contextos e evocações diferentes” e “objecto de transacções interculturais”, na óptica de Hespanha, a música tem denunciado algumas das transformações contemporâneas ocorridas na esfera cultural, de que, aliás, faz parte (em Castelo-Branco, 1997: 11).

Assim, nessa não menos importante função de denúncia que assume, a música é “um dos modelos mais claros da autonomização dos campos culturais e um dos ícones mais importantes da cultura, onde as carreiras artísticas se encontram mais profissionalizadas e reguladas e o lugar

¹⁰² Considerada “a mais mágica e misteriosa de todas as artes e, conseqüentemente, a mais difícil de descrever”, a palavra “música” tem origem no termo grego antigo *mousikè technè*, que significa “a arte da musa” e corresponde, de acordo com Oling & Wallisch, “a um conjunto de sons físicos, organizados de modo a que o objectivo último – criar um efeito específico – seja atingido através de gesto e movimentos” (2004: 12). Para Weber, a música é a forma de arte mais racional e simultaneamente mais irracional de todas as artes, existindo no pensamento, na sensibilidade e em formas culturais diferenciadas (1998: 14).

dos intermediários culturais mais institucionalizado”, para além de se revelar numa das esferas da criação cultural “onde as dinâmicas de aproximação, fusão e redefinição de cânones estéticos e de institucionalização de géneros ou estilos são mais acelerados” (Abreu, 2000: 56).

Contudo, essa relativa autonomia de que goza o criador musical, não o dissocia ou o afasta do seu meio e da sua estrutura social envolvente, pelo contrário, citando Fernando Lopes-Graça, “a ideia de que o compositor tudo tira dele mesmo, da sua «experiência» interna, é absolutamente falsa. A obra musical (como a obra de poesia ou a obra de pintura) é produto de uma equação entre o artista e o seu meio. Tem de corresponder às necessidades ou às solicitações deste; e, marcada embora pelo génio individual do artista, pela sua capacidade de transformação ou de transfiguração, quando é realmente «representativa» é porque encarna ou dá satisfação ao «estado de espírito» de um momento histórico, de um povo ou de uma classe” (1989: 23).

Entendida, também, como interacção comunicativa, a música é fortemente sacudida, pelos ventos da globalização, sobretudo nos dias que correm, que a tornam mais universal, diversificada e híbrida e aproxima povos, culturas e fronteiras, facilitando a sua comunicação. Hoje mais do que nunca, perante o acelerado processo de globalização da indústria musical - o *world music* -, a música cabo-verdiana, para além de constituir um veículo significativo para consolidar, representar, reflectir, moldar, construir e definir uma identidade cultural, é uma das mais importantes alavancas da sociedade cabo-verdiana que evoca, com intensidade, memórias colectivas e individuais de um povo acossado, no passado, por estiagens e mortalidades frequentes e também marcado por uma emigração forçada para o Sul.

Capítulo 5

A desterritorialização da música cabo-verdiana: o caso português

5.1. A desterritorialização e a expansão da música cabo-verdiana pela diáspora

Enquanto cultura, no sentido antropológico do termo (Carvalho, 2006), a música constitui uma das mais importantes alavancas da sociedade cabo-verdiana e, logo, uma das componentes mais representativas da sua identidade cultural, porquanto permeia transversalmente toda a actividade social cabo-verdiana, desempenhando um papel de relevo no seu quotidiano. Caracterizada pelo seu hibridismo (Sieber, 2005), em resultado de múltiplas influências culturais, a música cabo-verdiana, enquanto prática (Campos *et al.*, 2006), não se tem confinado às fronteiras nacionais do arquipélago, pelo contrário, se tem projectado como prática transnacional, ganhando cada vez maior dimensão universal, particularmente na diáspora, onde ocupa um lugar emblemático e um espaço cada vez mais significativo.

Emergida do seio de uma sociedade multiétnica, aberta e sincrética, marcada por intensos processos aculturativos e transculturativos, bem como por dinâmicas sociais de monta e expressada, nomeadamente, através de uma panóplia de performances, desde o batuque, passando pela morna, coladeira, funaná e colá, entre outros, com influências tanto africanas, como europeias, a verdade é que a música cabo-verdiana, enquanto sistema aberto e dinâmico que espelha, em cada momento, o pulsar da sociedade, não se confina às fronteiras nacionais do arquipélago, mas, pelo contrário, sucessivamente se tem desterritorializado, reterritorializado e projectado como prática transnacional, mercê de intensos movimentos e fluxos migratórios verificados ao longo da sua evolução histórica, em contextos de pluralidade, assumindo uma cada vez maior dimensão universal, particularmente na diáspora, onde ela, aliás, está bem vincada.

Na verdade, em contextos diaspóricos diferenciados, o cabo-verdiano, que se envolve numa pluralidade de mundos sociais e vive, simultaneamente, uma multiplicidade de experiências socializantes, procura manter vivas as suas tradições (algumas “inventadas”, na

expressão de Hobsbawm e Ranger)¹⁰³ fortemente interiorizadas onde quer que se encontre em grupo, num processo de resistência cultural, do mesmo passo que vai incorporando alguns elementos culturais da sociedade de acolhimento, através, designadamente, de contactos culturais e das respectivas permutas. Porém, a natureza dinâmica que é conferida à sociedade e à cultura cabo-verdiana faz com que a sua música tradicional receba constantemente fortes influências externas à luz da globalização, umas positivas e outras nem por isso, num processo não linear e dinâmico ao qual não são alheias, seguramente, “as muitas transformações e deturpações registadas na música que vem sendo produzida em Cabo Verde ou feita por cabo-verdianos” (*ibidem*: 3), considerada sempre uma música de fusão.

Mais do que uma mera manifestação artística, pode afirmar-se que os ritmos e sons de Cabo Verde e, em especial, a sua música tradicional, constituem “um importantíssimo elemento de afirmação e coesão identitária, para os indivíduos de origem cabo-verdiana, sejam eles residentes no arquipélago real ou no arquipélago migratório” (Malheiros, 2001: 270), não lhes sendo alheias as fortes influências externas a que se sujeitam, numa dinâmica cada vez mais irreversível, cujo conhecimento aprofundado exige, pela sua complexidade crescente, uma análise tanto diacrónica quanto sincrónica, perante o acelerado processo de globalização (Appadurai, 2004; Castles, 2005; Cohen, 2005) da indústria musical. Considerada um forte símbolo de identidade nacional (Cook, 2002), a música tradicional¹⁰⁴ é utilizada na diáspora pelos imigrantes cabo-verdianos em nome da preservação da sua identidade e, logo, como mecanismo de defesa e elemento de coesão de grupo (Jesuino, 2006).

¹⁰³ Utilizado num sentido amplo por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, o conceito “tradição inventada” é definido como sendo uma série de práticas, “normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceites”, de índole ritual ou simbólica, que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Nesta perspectiva, o termo “tradição inventada” inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, como aquelas que apareceram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo e se estabeleceram com enorme rapidez (2002: 9).

¹⁰⁴ Sobretudo nas sociedades ditas complexas, o conceito de “música tradicional” é considerado polémico por alguns autores, face à predominância da chamada *World music* decorrente do processo de globalização ou mundialização, que tentam reduzir-lhe, em parte, a conotação que adquiriu e relativizar o seu sentido original. Para Bernard Lortat-Jacob, citado por Mallet, o conceito de “música tradicional” é uma silepse, já que não é a música que é tradicional, mas sim a sociedade na qual ela se inscreve, ou melhor, “a tradição são os actores atrelados à produção de sentido” (2002: 839).

De facto, a música cabo-verdiana¹⁰⁵, na acepção ampla do conceito, tem uma componente transnacional fortíssima, que revitaliza e enriquece o respectivo sistema constituído a partir de sucessivos processos de desterritorialização e reterritorialização, ou melhor, através de vagas migratórias transversais que se verificaram ao longo do século XX, em especial, direccionados para as diversas zonas do globo, onde se constituíram comunidades de imigrantes significativas portadoras de dinâmicas próprias, estilos de vida, valores e culturas ou práticas expressivas¹⁰⁶ reelaboradas em função das circunstâncias concretas da sua inserção socioespacial e que vêm sendo objecto de estudo da parte de destacados investigadores¹⁰⁷ da área.

Assim, a partir desses núcleos de imigrantes concentrados fundamentalmente nesses espaços geográficos¹⁰⁸ e como produto da diáspora ganhou corpo uma música popular transnacional, “um meio poderoso para a representação, contestação e negociação de identidades culturais em processos de mudança no contextos de diásporas globais em transformação” (Sieber, 2005), bem como um conjunto de expressões musicais, sobretudo nos meios urbanos e mais particularmente no seio das camadas mais jovens. Confrontado com um contexto social diferente, o imigrante cabo-verdiano procura manter vivas as suas tradições fortemente interiorizadas onde quer que se encontre em grupo, num processo de resistência cultural, do mesmo passo que vai incorporando alguns elementos da sociedade de acolhimento, não se mantendo alheio, de modo algum, às pressões da aculturação, na perspectiva sistémica,

¹⁰⁵ A música é encarada, nesta perspectiva abrangente, na “totalidade dos seus processos de produção, circulação e consumo, incluindo a criação, a *performance*., as sonoridades, os meios de circulação e os públicos” e constitui um dos campos de expressão dos hibridismos, no sentido de Canclini (1997), tão presentes nos processos de criação cultural nas sociedades contemporâneas (Mendonça, 2007: 2).

¹⁰⁶ No seu interessante ensaio intitulado *Produzindo a Música de Cabo Verde na Diáspora: Redes Transnacionais, World Music e Múltiplas Formações Crioulas*, Rui Cidra utiliza os conceitos de “cultura expressiva” para designar expressões culturais interligando o som, o texto e o movimento que participam centralmente da experiência social dos cabo-verdianos, ou seja, na perspectiva de Hicks e Gwynne, “a multiplicidade de modos através dos quais diferentes populações e grupos sociais manuseiam diferentes recursos – a forma, a cor, o som, a língua, a fala, o movimento corporal –na produção de expressões culturalmente investidas de valor estético e de significado” (2008: 105).

¹⁰⁷ Paul Gilroy, na sua obra *The Black Atlantic*, refere-se ao relevante papel que as culturas expressivas desempenham na formação de “identidades negras”, bem assim na criação de sensibilidades da “diáspora negra”, após ter formulado a noção de “Atlântico Negro” entendido como um espaço de afinidades e de trocas constituído na modernidade, caracterizado pela circulação de populações “negras”, de ideias, de expressões culturais e de artefactos entre os continentes africano, europeu, americano e as Caraíbas (1993).

¹⁰⁸ De entre os destinos migratórios preferenciais dos cabo-verdianos, destacam-se, entre outros, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Bóston, Dacar, Luanda, Bissau, Lisboa, Roterdão, Paris ou Roma, para onde transportaram consigo as suas práticas expressivas musicais e respectivos reportórios, bem como os seus instrumentos com o intuito de preservar a sua memória colectiva e a sua identidade social, em contexto imigratório.

estrutural e multidimensional de John Berry¹⁰⁹. Diga-se, em abono da verdade, que grande parte da música de origem cabo-verdiana é produzida por agentes também de origem cabo-verdiana que se encontram fora de Cabo Verde, em contextos de globalização, pelo que se pode afirmar que esta música tem sido formada num âmbito transnacional, desenvolvendo-se concomitantemente e de forma continuada em diferentes pontos, num processo de construção e reconstrução de práticas e identidades musicais, envolvendo todas as gerações de compositores e intérpretes (Cidra, 2005: 3), de forma diferenciada, é certo, em função das conjunturas específicas. Assim, tais práticas transnacionais traduzem-se no cruzamento de fronteiras socioculturais e são protagonizadas por um conjunto de agentes que, embora, fisicamente, vivendo no país receptor, partilham o seu tempo e as suas energias na actividade entre este, o seu país de origem e outros espaços territoriais, num processo de permutas permanentes e de dinâmicas mais ou menos intensas.

E é precisamente neste espaço social reterritorializado de interculturalidade, de circulação de produtos e produtores, de intensas permutas culturais e prenhe de simbologia, mas também permeado de conflitos (Monteiro, 2006) e contradições típicos do campo musical, onde se cruzam e convergem diversos protagonistas (criadores, intérpretes, mediadores e consumidores), que a música cabo-verdiana se projecta, adquire o estatuto de *música migrante*, utilizando uma interessante expressão cara à Etnomusicologia, e afirma-se como um parceiro credível e vital para o sistema social híbrido e eclético, mas sobretudo como uma vertente essencial na preservação, retenção, valorização e modernização desta manifestação artística, a par de outras práticas culturais.

Assente também num importante substracto linguístico, a partir do qual se expressa, a música cabo-verdiana caracteriza-se, em linhas gerais, pela sua diversidade e misicigenação, razão por que não se deve falar, rigorosamente, a nosso ver, de uma música cabo-verdiana autêntica, privilegiando uma visão etnomusicológica purista, como se ela tivesse parado no tempo, sem se ter em devida conta, no seu percurso histórico, a versatilidade, a criatividade e a

¹⁰⁹ Segundo Berry (1997), a aculturação não se apresenta como um fenómeno linear e determinado pela sociedade de acolhimento, mas diferenciada, segmentada e condicionada, também, quer pela acção colectiva dos grupos minoritários, quer pela acção individual dos seus membros. Daí se poder falar de diferentes níveis ou modos de aculturação, em função da natureza de relação cultural que mantêm os grupos minoritários e os seus membros individualmente com os valores, os códigos e os símbolos culturais da sociedade de acolhimento. Tais níveis diferenciados de aculturação encontram-se também ligados a diferentes estratégias de aculturação e recebem designações diferentes.

cumulatividade do artista, em particular na diáspora, onde, aliás, o cenário musical é híbrido e multifacetado e assume, necessariamente, características específicas dos contextos migratórios em questão.

Com efeito, a diáspora cabo-verdiana, através da performance musical, em especial, acabou por constituir o principal veículo de transporte da cultura de Cabo Verde para fora do seu território, onde, ao longo dos tempos, pontuam conjuntos musicais como sejam o *Voz de Cabo Verde*, criado em Roterdão, na década de 60, e que viria modernizar a música cabo-verdiana, por via da introdução de instrumentos eléctricos e da impregnação de novas sonoridades e de uma forma diferente de estar na música; o *Cabo Verde Show*, em Paris, que introduziu o *cola dance* e o *cola zouk*, o *Livity* (Roterdão) e o *Mendes Brother's* (Estados Unidos da América), entre outros.

5.2. A penetração da música cabo-verdiana no espaço português

Na diáspora, o cenário musical cabo-verdiano é híbrido e diversificado e constitui, pelas suas origens, um prolongamento da própria música em Cabo Verde, embora assuma características específicas dos contextos em que se inserem os imigrantes. À semelhança de outros espaços imigratórios, a música também viajou com cabo-verdianos para Portugal e conseguiu penetrar e afirmar-se neste país, através de um processo faseado e gradual que se inicia na primeira metade da década de 30 do século passado com a primeira apresentação de músicos das ilhas no continente, numa altura em que se procurava dar a conhecer “a públicos na metrópole a diversidade cultural e a autoridade política do «império colonial» ou «ultramarino» português” (Cidra, 2008: 111).

Assim, mais precisamente em Junho de 1934, decorre na cidade do Porto a Primeira Exposição Colonial Portuguesa, no recinto do Palácio de Cristal, onde a então colónia portuguesa de Cabo Verde se faz representar por um agrupamento liderado pelo violista e compositor Luís Rendall, bem como por um grupo de *cantaderas* da Ilha da Boavista, o qual integrava, entre outros nomes populares, a célebre Maria da Purificação, esta última popularmente conhecida por Maria Bárbara, uma figura consagrada na memória musical do

arquipélago¹¹⁰. Em 1940, realiza-se a Exposição do Mundo Português, desta feita no Palácio de Belém, em Lisboa, e nela participou, em representação de Cabo Verde, o violista e compositor B. Léza, acompanhado de um grupo de prestigiados “tocadores”¹¹¹ de instrumentos de corda que viviam na altura na Ilha de S. Vicente interpretando um reportório recheado de géneros como mornas, mazurcas e valsas. Terminada a Exposição de Lisboa, o grupo regressa a Cabo Verde sem a presença do seu líder B. Léza, que, entretanto, adoece em Portugal, onde conhece a portuguesa Maria Luísa, com quem casa mais tarde e de quem viria a ter dois filhos varões. Durante a sua permanência em Lisboa, B. Léza actua em diversos espaços públicos e divulga lindas mornas¹¹², muitas delas da sua lavra.

Por seu turno, em 1962, o chamado Grupo Folclórico de Cabo Verde¹¹³ desloca-se a Portugal, desta feita a convite do então Ministro do Ultramar, Adriano Moreira, percorre quase todo o país em espectáculos e participa no programa na Emissora Nacional, tendo gravado alguns *singles*. Mas, na verdade, quem desbrava o terreno para futuras incursões da música cabo-verdiana em Portugal é Fernando Quejas, que chega a Lisboa em Novembro de 1947, transportando na bagagem mornas e coladeiras, onde grava o seu primeiro disco, volvidos três anos. Através das suas actuações na Emissora Nacional, no famoso *Programa da Manhã*, onde permanece durante uma carreira de vinte e cinco anos, Quejas (1998)¹¹⁴ tem uma influência decisiva na divulgação da morna junto do público português, cantando-a em português, o que lhe fez merecer duras críticas da parte de alguns dos seus detractores, acusando-o de ter afadistado a

¹¹⁰ De acordo com Otilia Leitão, citando uma fonte familiar muito próxima da extinta cantora, Maria da Purificação era filha de Maria Bárbara, mas, “o decurso do tempo e a força repetida do costume acabaram por sobrepor o nome «Maria Bárbara» e assim ficou para toda a gente, inclusive para as duas únicas filhas ainda vivas” (2008). Portadora de uma “voz de ouro”, Maria Bárbara contava apenas 16 anos quando, em 1940, integra o Grupo Folclórico de Cabo Verde, tendo, nesse evento realizado na Cidade *invicta* interpretado a célebre morna *Maria Bárbara*, cuja letra tradicional foi inventada e cantada no local da Povoação Velha. Natural da Ilha da Boa Vista, regressa à sua ilha natal após à sua participação na Exposição e, mais tarde, emigra para a Guiné-Bissau, onde faleceria ao fim de 34 anos, precisamente em 1974, quando se aproximava a independência de Cabo Verde.

¹¹¹ Escolhido pelo próprio B. Léza, do grupo musical faziam parte ainda Tchuf, Djack Baliza, Djuto, Lela Maninha, Luís Rendall, Mochim de Monte e Edy Moreno, entre outros.

¹¹² Acossado pela saudade do seu torrão, B. Léza compõe, nesse mesmo ano de 1940, a morna *Bejo de sôdade*, também conhecida por *Ondas sagradas di Tejo*, soberbamente interpretada pela Titina e considerada pelo produtor e editor discográfico, Alberto Rui Machado “talvez a maior manifestação de saudade e amor à Terra surgida na música cabo-verdiana e o mais lindo hino a Lisboa e ao rio que a banha”.

¹¹³ O agrupamento musical era constituído por Celso Estrela, Taninho Évora, Luís Rendall, Titina, Djosinha, Mité Costa, Arlinda Santos, Agostinho Fortes e Luís Rendall.

¹¹⁴ Fernando Quejas morre em Lisboa, em Outubro de 2005.

morna. É certo que, em Lisboa, já se encontrava o seu companheiro, Marino Silva, que chegara a esta cidade em 1942, mas que, no entanto, só gravaria em 1958. Desbravado o terreno, chegam a Portugal novas figuras musicais¹¹⁵ com destaque para Celina Pereira, Frank Mimita e Norberto Tavares, entre outros, onde já se encontrava Titina que permanecera neste país, aquando da digressão do aludido Grupo Folclórico de Cabo Verde, em 1962, enquanto a música cabo-verdiana vai, passo a passo, penetrando no seio da sociedade portuguesa, sobretudo em Lisboa, a cidade onde sempre se concentrou maioritariamente a população imigrante cabo-verdiana.

Entretanto, em 1972, Bana¹¹⁶, considerado um dos maiores intérpretes cabo-verdianos de sempre da morna, viria fixar residência em Portugal, sendo decisiva a sua presença na divulgação da música cabo-verdiana neste país, através, nomeadamente, da discografia e da abertura do Restaurante/Discoteca *Monte Cara*, a actual *Enclave* sita nas imediações do Rato. Estabelecido em Lisboa, procedente de Roterdão, Bana reedita o mítico Voz de Cabo Verde tendo, para o efeito, chamando de Cabo Verde Paulino Vieira, Leonel, Cabanga, Bebeth, Armando Tito, Toy Pires e Tito Paris, entre outros, que se juntam a ele, com o intuito de divulgar em terras portuguesas a música cabo-verdiana, através de uma rede migratória de músicos¹¹⁷ que ele próprio conseguiu pôr de pé em colaboração com o próprio Luís Morais. Assim, com a chegada do Bana a Portugal, inaugura-se uma nova era da música cabo-verdiana neste país, no âmbito da divulgação da cultura musical tradicional, reforçada com a presença marcante e inconfundível de Paulino Vieira, no que respeita à composição, arranjos, orquestração e direcção musical.

A música cabo-verdiana havia ganhado novo impulso. Norberto Tavares, que havia emigrado para Portugal em 1973, edita, em 1976, o seu primeiro LP, acompanhado do famoso

¹¹⁵ Ainda na década de 60 do século XX, também residiu em Portugal o grande intérprete de mornas e coladeiras, Amândio Cabral, tendo, posteriormente, rumado para os Estados Unidos da América, onde radica até agora. A efémera passagem de Amândio Cabral por Lisboa não deixou qualquer rasto, em termos musicais

¹¹⁶ Nos anos 70 e antes do ingresso do Bana na cena musical cabo-verdiana em Portugal, o violinista Malaquias Costa chegou a residir em Lisboa, durante algum tempo, e actuava semanalmente num espaço musical também cabo-verdiano denominado *Andaluz*.

¹¹⁷ O conceito de músico deve ser aqui tomado na sua acepção sociológica mais lata possível, abrangendo, por isso mesmo, todos os agentes ou actores, sejam eles profissionais, semiprofissionais ou amadores, que se dediquem à actividade musical, por razões de índole económica, social, cultural ou política, independentemente de terem ou não frequentado uma escola de música e do grau de solidez, consistência e sistematicidade dos seus conhecimentos teóricos.

Black Power¹¹⁸, conjunto musical ao qual pertencia e, norteado pelo princípio da busca da “autenticidade” cultural e dominado por uma lírica terra-a-terra, contribui, de forma significativa, para a mudança do paradigma da música cabo-verdiana, quer como compositor, quer como estilista do funaná, enquanto género musical então emergente. Antes da sua partida definitiva para os Estados Unidos da América, onde reside actualmente, Norberto, considerado, por muitos, um dos primeiros a estilizar o funaná, grava a solo o disco *Voltá pa fonti*, que tem grande sucesso, ao mesmo tempo que Frank Mimita editava, também em Portugal, no longínquo ano de 1976, o seu primeiro LP intitulado *Forti Trabadja pa Alguém*.

Para além de personalidades musicais emblemáticas que foram decisivas na penetração e na afirmação da música cabo-verdiana em Portugal, no passado, importa destacar ainda o papel não menos importante de alguns agrupamentos musicais cabo-verdianos na divulgação da música nacional, tanto no seio da dita comunidade, como na sociedade portuguesa, em geral, designadamente, Les Amis (1977-1979), Africa Stars (1977-1995) e Tulipa Negra (1978), este último influenciado sobretudo pelo *reggae* da Jamaica e pela música da Martinica, nos anos subsequentes à independência nacional, através da realização de espectáculos e da animação de bailes em salas alugadas, particularmente na zona do Campo de Ourique. Já nessa altura, a música cabo-verdiana em Portugal recebia, através desses agrupamentos musicais, influências externas, nomeadamente, da Jamaica, Nigéria, Angola e Zaire.

Nos anos 80, o ambiente musical cabo-verdiano em Portugal, marcado pela presença da música tradicional, é forte, sendo de registar, já nessa altura, a presença do funaná, através particularmente da influência do Bulimundo, bem como do notável papel assumido pelo grupo Os Tubarões, sobretudo através de Ildo Lobo, na transnacionalização da música cabo-verdiana. Até finais da década de 80, S. Bento, em Lisboa, era uma atractiva zona de cabo-verdianos e funcionava como uma ilhazinha da Cabo Verde, preservando a música tradicional em espaços de socialização (bares, tascas, mercearias, etc.), onde se consumia tudo, desde a música até à comida típica cabo-verdiana. Saliente-se ainda que é nesse período em que a música cabo-verdiana em Portugal ganha maior fôlego rumo à internacionalização com a entrada em cena da

¹¹⁸ O grupo musical Black Power foi criado em Lisboa entre 1976 e 1977 por um grupo de imigrantes cabo-verdianos. Ainda na década de 70, aparece, também na capital portuguesa, um espaço musical angolano chamada *Lontra*, onde actuavam artistas angolanos e cabo-verdianos.

Cesária Évora, que, aliás, residiu algum tempo em Lisboa, actuando no Restaurante Monte Cara de Bana, antes de se projectar universalmente.

Neste período, a música cabo-verdiana em Portugal é reforçada com o ingresso de Dany Silva¹¹⁹, que, sucessivamente, cria alguns espaços musicais em Lisboa, os quais contribuirão ainda mais para a divulgação da música cabo-verdiana. De recordar ainda que, neste processo gradual de penetração e divulgação da música cabo-verdiana em território português, o cantor alentejano Vitorino grava a morna *Joana Rosa* e Rui Veloso também faz incursões na música cabo-verdiana, em parceria com Tito Paris. Ainda nos anos 90, este processo de afirmação musical ganha maior fôlego com o despontar da Lura, Nancy Vieira, Maria Alice, Ana Firmino e Ritinha Lobo, entre outras vozes femininas, que imprimem nova dinâmica à música cabo-verdiana rumo a outros desafios. Em 1994, alguns músicos cabo-verdianos estabelecidos em Portugal integram o projecto denominado *Sons da Fala*¹²⁰, “numa festa de cruzamento de culturas ligadas pela música e pela história”, onde se cantam, alternadamente, músicas de Portugal, África e Brasil.

5.3. Emergência e configuração do campo musical cabo-verdiano na AML: uma breve caracterização qualitativa

Produto dos intensivos fluxos migratórios direccionados para Portugal a partir de finais da década de 60, os quais se prolongam até à actualidade, emergiu em Portugal uma expressiva significativa população de migrantes de trabalho e profissionais, sobretudo na Área Metropolitana de Lisboa, marcada já, no domínio cultural, pela configuração de um campo artístico, ou melhor, de um campo musical, na expressão de Bourdieu (2001b), que se foi consolidando progressivamente, transformando-se com o tempo num campo transnacional de

¹¹⁹ Refira-se que, em finais de 1983, Dany cria o espaço musical *Clave de Tó*, ao pé do Castelo de S. Jorge, que acaba em Dezembro de 1986, e, em Janeiro do ano seguinte, o *Clave di Nós*, no Bairro do Alto, um espaço musical que encerra em 1988. Entretanto, nessa altura, Tito Paris, que pertencia ao então *Voz de Cabo Verde*, junta-se a Dany e passa a actuar no *Clave di Nós*. Finalmente, em 1990, Dany Silva cria o *Pilón*, no Largo da Alcântara, projecto que conhece o seu término cinco anos depois.

¹²⁰ O projecto *Sons da Fala* nasce em Lisboa e é integrado por nove cantores e nove músicos acompanhantes nascidos nos países africanos de expressão portuguesa e em Portugal. Cabo Verde está representado por um grupo de prestigiados intérpretes dos quais se destaca Tito Paris. Em 2007, o projecto chega às edições num fantástico CD, com a participação de Sérgio Godinho, Vitorino e Salomé, estes três primeiros de Portugal, Filipe Mukenga (Angola), André Cabaço (Moçambique), Guto Pires (Guiné-Bissau), Juka (S. Tomé e Príncipe) e Madeira Júnior (Brasil), o que dá a ideia da grandeza e da transnacionalidade deste projecto musical.

produção musical, que viria a moldar a produção da cultura expressiva de Cabo Verde, interligando “músicos, *performs*, públicos, editores discográficos e produtores de espectáculos, vivendo em Cabo Verde, em diferentes centros migratórios ou deslocando-se regularmente entre estes pontos” (Cidra, 2005: 1).

Constituída por três gerações de emigrantes e alargada pelos seus descendentes já nascidos e criados em Portugal (Alves *et al*, 1999), a população cabo-verdiana em Portugal e, em particular, na Área Metropolitana de Lisboa é, de facto, uma das mais numerosas e representativas “comunidades” imigrantes donde emergem diversos grupos sociais, resultantes de cada uma das gerações que foram chegando a este país e que se integraram num quadro histórico e económico adequado a cada período. Assim, o significativo crescimento da população imigrante cabo-verdiana em Portugal decorrente de processo migratórios ocorridos particularmente no período pós-independência, é responsável, em parte, pelo incremento e diversificação de “práticas expressivas em contextos informais de experiência musical”, para além, naturalmente, da formação de um circuito profissional e dum mercado discográfico atrás assinalados (Cidra, 2005: 17), com reflexos evidentes sobre a organização e a estruturação da actividade musical.

Assiste-se, pois, principalmente na área lisboeta, no período que se segue à independência nacional das ilhas, ao desabrochar de um “mercado da diversidade”, como teria afirmado alguém, ou melhor, à formação de um panorama musical cabo-verdiano diversificado marcado, essencialmente, pela presença de práticas expressivas, tanto em circuitos formais, como informais, pela formação de um mercado discográfico, cujos reflexos sobre a organização e a estruturação da actividade musical são por demais evidentes, bem assim pela emergência de uma identidade (des)territorializada em situação de imigração e em resultado de uma deslocação entre contextos espaciais diferentes. Mais do que uma identidade propriamente (des)territorializada, estar-se-á perante “identidades em diáspora”, ou melhor, “identidades interterritoriais”, marcadas pelo vai e vem entre os locais de pertença e, sobretudo, pela emergência de um campo musical (Bourdieu, 2003; Hennion, 1993) integrado pela “enigmática figura do artista enquanto trabalhador” (Menger, 2005: 7), que se foi consolidando progressivamente e ganhando alguma autonomia interna com o passar dos anos.

Saliente-se, por outro lado, que a fixação em diferentes sociedades de acolhimento de migrantes cabo-verdianos originou redes de produção musical e práticas musicais, a exemplo da população imigrante em Portugal, cujo panorama musical se caracteriza, essencialmente, pela sua dinâmica e diversidade, seja do ponto de vista da sua composição, seja do ponto de vista das práticas e estilos musicais que o enformam, bem como pela configuração do campo musical cabo-verdiano na AML, enquanto factor de afirmação cultural e elemento socializador e congregador da população imigrada na vasta área lisboeta. Na verdade, a música¹²¹ transnacional cabo-verdiana em Portugal constitui uma presença permanente e marcante no seio dos cabo-verdianos imigrantes e ocupa um lugar central, não só por aquilo que significa e representa, mas também pela carga identitária¹²² e simbólica que transporta consigo, numa “experiência identitária musical em movimento” (Contador, 2001: 110), ao longo de um percurso não linear, feito de processos de adaptações e resistências às tendências globalizantes. Em linhas gerais, pode afirmar-se que o campo musical cabo-verdiano em Portugal e, em especial, na AML, onde se concentram maioritariamente os agentes musicais, visto na perspectiva da produção (Peterson, 1997; Campos, 2008), é híbrido, diferenciado, assimétrico, atravessado por desigualdades de género e dominado apenas por um punhado de actores, que beneficiam de alguma posição relativamente privilegiada estável no interior do mercado de trabalho, em confronto com alguma precariedade, em termos laborais e de condições de vida, que afecta certas franjas do aludido campo.

Do ponto de vista da definição do seu perfil social neste espaço geográfico, convém sublinhar que, relativamente à sua dimensão socioprofissional, o músico imigrante na área lisboeta não se limita exclusivamente ao exercício da actividade musical propriamente dita, mas, paralelamente, exerce outras profissões, já que, em Portugal, a música, enquanto actividade artística e acto de criação (Menger, 2005), salvo casos pontuais, não é uma grande fonte de rendimento, nem sequer uma actividade suficientemente autónoma e tão lucrativa. Refira-se, aliás, que alguns dos agentes que se dedicam à música apenas a tempo parcial, gostariam de ter condições materiais e objectivas que lhes permitissem entregar, de corpo e alma, à música a

¹²¹Nos últimos anos, graças à renomada cantora Cesária Évora, a música cabo-verdiana, que constitui um dos símbolos identitários da Nação cabo-verdiana, seja em Cabo Verde, como nos países de acolhimento da sua diáspora migratória, passou a pertencer à chamada *world music*.

¹²²Simon Frith (1996) estabelece a ponte entre os conceitos de música e de identidade, colocando o enfoque tanto no movimento como na problemática do sentido do espaço.

tempo inteiro, mesmo que se vissem forçado a preterir ou sacrificar outras actividades suplementares.

Na prática, os músicos cabo-verdianos considerados mais velhos, ocupam posições centrais no campo, mais ligadas à produção e, logo, aos poder simbólico e de recrutamento e de mobilização, mantêm estratégias de preservação e de legitimação do poder, algumas vezes em confronto mais ou menos velado com os mais jovens acusados por alguns daqueles de transgressão musical, na acepção etnomusicológica. Neste sentido, alguns músicos assumem, no interior de um sistema de produtores, mediadores e consumidores, um inegável poder legitimador que lhes é conferido pelo carisma, pelo prestígio e, sobretudo, pela sua extraordinária capacidade musical.

Por outro lado, o campo musical cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa, que abrange, em primeiro lugar, intérpretes e compositores, marcado, do ponto de vista estrutural, pela presença de uma fraca mobilidade social interna, caracteriza-se maioritariamente pela presença masculina, aliás, à semelhança do que ocorre em Cabo Verde, embora não deixe de ser relativamente significativa a presença de mulheres, em especial no domínio da interpretação vocal, mas também no da preservação e resgate da música tradicional cabo-verdiana em contexto migratório. Aliás, esta meritória tarefa de preservação da música cabo-verdiana pela mulher em Portugal, associada, em certa medida, à inovação, reflecte-se, particularmente, ao nível do batuco, onde grupos de batucadeiras, autênticas escolas de reprodução da identidade cultural, como diria alguém, têm vindo a fazer um trabalho meritório em vários bairros periféricos de Lisboa, no sentido da divulgação e valorização desse género musical e dançante.

Todavia, perante a ainda prevalência da dominação masculina, aliada à persistência de estigmas, à discriminação, a estereótipos e a uma acentuada divisão de papéis no interior do campo musical, a imigrante cabo-verdiana, por paradoxal que pareça, não se tem afirmado no domínio da criatividade musical, lado a lado do seu parceiro, à excepção da participação criativa e interpretativa das batucadeiras, se bem que ela continue a crescer progressivamente no domínio do canto, no âmbito deste processo emaranhado, nem tão-pouco se tem distinguido na actividade empresarial ligada à música, enquanto protagonista, como, de resto, seria desejável, pelas mesmas razões. Ou seja, não obstante o evidente protagonismo feminino, no domínio específico da interpretação vocal, a mulher radicada em Portugal, paradoxalmente, não pertence ao

chamado núcleo duro do campo musical cabo-verdiano, dito de outro modo, não está posicionada nos seus lugares decisórios e de comando.

A despeito das limitações e constrangimentos de vária índole, o certo é que o campo musical cabo-verdiano se vai reproduzindo essencialmente através de *inputs* externos e dinâmicas várias e adquirindo uma configuração interna própria, comparada, por exemplo, com aquela que assumira nos anos 70 e 80 do século pretérito, com uma clara tendência para o seu rejuvenescimento, bem como para a melhoria progressiva do seu capital ou qualificação escolar, e, logo, do perfil do músico, sobretudo a partir dos últimos anos da década de 90. Também não é menos verdade que muitos dos compositores e intérpretes que o enformam não são profissionais da música, dedicando-se, simultaneamente, ao exercício de outras actividades circulares para dentro e fora dele, designadamente, nos sectores da construção civil e da restauração, como é o caso, por exemplo, de alguns executantes de violino residentes maioritariamente na linha de Sintra, que são coagidos a se dedicar à construção civil como operários em virtude de a actividade musical se revelar manifestamente insuficiente como meio de vida. Curiosamente, o violino, um instrumento de cordas de difícil afinamento, que confere à morna uma melodia impressionante, confina-se, hoje em dia, à periferia de Lisboa, por razões que importa conhecer melhor, e apenas é utilizado na animação dos chamados “bailes de rabeca” ou “rabecadas”, sobretudo no seio de naturais da ilha de São Nicolau, na linha de preservação da cultura musical tradicional em contexto imigratório.

À semelhança de outras estruturas, o campo musical dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal é uma zona de partilha de objectivos comuns e de laços de afinidade, e, concomitantemente, um espaço relativamente autónomo de concorrência e conflitualidade, no interior do qual se verificam, ainda que de maneira velada, disputas de espaço e de visibilidade entre os recém-chegados e os instalados, dentro, obviamente, das regras do jogo e dos parâmetros aceitáveis. É certo que, a par de pequenas disputas mais ou menos discretas que possam ocorrer aqui, ali e acolá entre os principais actores do sistema musical e de pequenos enredos de bastidores, aliás, típicas de campos profissionais desta natureza heterogénea, verificam-se, no interior deste espaço de interacção, laços de cooperação e solidariedade, que, na diversidade dos artistas, transmitem alguma ideia de unidade, apesar das divergências resultantes do posicionamento e do papel de cada um no xadrez.

A despeito de alguns sinais evidentes de abertura em relação exterior, no sentido da consolidação do campo musical, continuam, todavia, a prevalecer, no seu interior, constrangimentos de vária índole que condicionam e dificultam a afirmação desse processo transnacional e, logo, a projecção do músico, do mesmo passo que se assiste, conquanto de forma gradual e tímida, à sua recomposição social interna, marcada ainda, como já se referiu, pela sua renovação ou rejuvenescimento, por alguma mobilidade geográfica e, ainda, pela diversificação cada vez mais forte da paisagem musical, através da incorporação de géneros, estilos e sensibilidades diferentes, numa articulação tanto quanto possível entre a linha tradicional e a moderna.

Assim, nesta linha, esforços vêm sendo envidados, particularmente no seio da chamada comunidade musical cabo-verdiana em Portugal, no sentido da preservação da música tradicional, ao mesmo tempo que se assiste a tentativa de criação de novas formas de expressão e práticas musicais da parte dos sectores imigrantes mais jovens, o que vem complexificar ainda mais o campo transnacional em que se movem os actores radicados em Portugal que transportam consigo a sua identidade musical de origem e a sua memória colectiva. É, pois, no seio de um campo musical diversificado e tendo em mira a construção ou a reconstrução da identidade transnacional cabo-verdiana na diáspora transportada pelos agentes da actividade musical que se situa o papel da dita “segunda geração”¹²³ constituída pelos descendentes de imigrantes em Portugal (filhos de imigrantes nascidos e socializados no país de acolhimento dos pais), portadores de uma identidade musical singular e aberta.

¹²³ Num passado recente, foi habitual designar os jovens nascidos de pais migrantes por emigrantes de “segunda geração”, uma designação hoje em dia inapropriada e substituída, preferencialmente, pela expressão descendentes de emigrantes (Rocha-Trindade, 1995: 50). Objectivamente, esses jovens filhos de imigrantes não são imigrantes, pois, esclarecem Machado e Matias, “nasceram ou chegaram ao país de acolhimento dos seus progenitores ainda na fase de infância, cresceram aí, frequentaram ou frequentam as suas escolas, têm alcance a um mercado de trabalho mais amplo e diversificado do que aquele que se oferece aos imigrantes, interiorizam referências culturais que são as da família, mas também as da sociedade de acolhimento e têm estilos de vida que, em muitos aspectos, e para condição social idêntica, são os mesmos que observamos na juventude nativa” (2006: 4). Falar de “segunda geração”, afirma Witthol de Wenden, citada por António Leal, é partir do princípio de que estes nasceram no país de origem dos seus pais, no qual o seu processo de socialização e integração cultural estruturalmente terá tido lugar (2004: 15). Trata-se pois, na opinião de Pottier (1993), de uma concepção simplificada e reducionista da cultura.

Capítulo 6

O campo musical cabo-verdiano na AML: uma análise quantitativa

6.1. Enquadramento e contexto

O arquipélago de Cabo Verde é marcado por processos migratórios mais ou menos intensos ao longo da sua história que, por seu turno, dão origem, nas respectivas sociedades de fixação, à produção e reprodução de expressões musicais, em contextos globalizantes e transnacionais. Tal como foi dito atrás, foi na segunda metade da década de 60 do século XX, no contexto das relações coloniais, que chegaram à região de Lisboa os primeiros imigrantes cabo-verdianos, que vieram suprir as necessidades de mão-de-obra provocadas, por um lado, pela emigração portuguesa para países europeus mais desenvolvidos e, por outro, pela saída muitos milhares de homens para as guerras coloniais de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau.

Já a partir de 1975, o número de indivíduos com nacionalidade cabo-verdiana legalmente residentes em Portugal cresce a uma cadência regular, de 22.000, em 1981, até 56.000, em 2002, número que apenas representa “uma parte do conjunto dos migrantes e dos seus descendentes”, de acordo com o Instituto Nacional de Estatísticas (INE) e o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), citados por José Carvalheiro (2008: 84). Porém, citando a mesma fonte, admite-se, na actualidade, uma cifra superior a 100.000 cabo-verdianos residentes em território português, tendo em conta a dinâmica migratória, bem como as situações ilegais (*id.*, *ibid.*: 85). Sendo a mais antiga das migrações laborais para Portugal, a imigração cabo-verdiana foi a primeira a sedentarizar-se e, igualmente, “a primeira a aportuguesar-se, por via das naturalizações crescentes, das socializações secundárias dos mais novos, dos casamentos mistos e de outros processos de socialização cultural” (Machado, 2009: 135). Mais do que uma comunidade imigrante propriamente, formou-se em Portugal, ao longo de quarenta anos, uma “população socialmente heterogénea”, cujas diferenças se traduzem, segundo Saint-Maurice, “não só na inserção, objectiva e subjectiva, na sociedade de imigração, como também na relação que os grupos de imigrantes estabelecem com o seu património cultural”, visível tanto ao nível das práticas como ao nível do simbólico (1997: 34).

Tais processos migratórios internacionais, verificados a partir de território cabo-verdiano, têm sido responsáveis por práticas transnacionais nos mais variados domínios de actividade,

traduzidas, basicamente, numa série de “actividades assentes na manutenção de contactos mais ou menos regulares entre emigrantes e, sobretudo, com os seus locais ou regiões de origem, facilitados pela comunicação” (Góis e Marques, 2008: 92). Aliás, grande parte da música de origem cabo-verdiana produzida na diáspora insere-se no campo transnacional, que pressupõe contactos mais ou menos regulares e multiterritorializados entre vários países implicados no processo musical. De resto, a música, tanto do ponto de vista da produção como do consumo, constitui um marcador essencial de prática transnacional (Góis, 2005), na esfera sociocultural, que abrange um universo relativamente vasto e significativo de imigrantes cabo-verdianos e respectivos descendentes estabelecidos em Portugal há já várias décadas.

Basicamente, o fenómeno musical cabo-verdiano, pelo seu passado, caracteriza-se pela diversidade e hibridismo, razão por que não se pode falar de uma música cabo-verdiana autêntica ou original, estática, como se ela estivesse parada no tempo. Na verdade, a música cabo-verdiana, cujo percurso histórico se assemelha, em certos aspectos, ao género do fado¹²⁴, é palco de processos sincréticos de eruditismo, de fusão e hibridismo, em contextos de pluralidade, onde a versatilidade do artista, a criatividade e a cumulatividade são dimensões e referências extremamente importantes, tanto em Cabo Verde, como na diáspora. Tal como foi assinalado no capítulo precedente, o crescimento acelerado da população imigrante cabo-verdiana em Portugal e, em particular, na Área Metropolitana de Lisboa, a partir da independência de Cabo Verde, em 1975, deu lugar ao surgimento de um campo musical¹²⁵ específico ou, se se preferir, ao “mundo da arte” (Becker, 1982)¹²⁶, integrado por uma série diversificada de práticas expressivas, a par,

¹²⁴ Segundo Tinhorão, a dança chamada fado aparece no Rio de Janeiro em finais do século XVIII como “uma espécie de *apropriação definitiva, por parte dos brancos da colónia, do que genericamente se considerava ‘danças de negros’*” (1994: 49). Posteriormente, pela virada dos séculos XVIII-XIX, aparecem em Portugal formas brasileiras de dança e canto chamadas “bailes do fado” e, finalmente, meio século depois, emerge, em Lisboa, a moderna canção urbana portuguesa do fado.

¹²⁵ Como resulta evidente, a construção do campo musical cabo-verdiano na AML foi gradual e processou-se por fases ou etapas, sendo de destacar nesse processo o papel fundamental das chamadas redes migratórias ancoradas em familiares e amigos. Recorde-se ainda que, na fase da sua instalação, alguns músicos foram obrigados a trabalhar nas obras de construção civil como pedreiros, durante algum tempo, antes de, finalmente, enveredarem pela actividade musical como profissionais a tempo inteiro.

¹²⁶ Os conceitos de “campo musical” de Bourdieu, de “mundo artístico” de Becker ou ainda de “jogo” de Lahire, aplicados à análise da actividade musical, não se excluem mutuamente, pelo contrário, complementam-se, não obstante as diferenças de perspectivas. O primeiro, de cunho marxista, privilegia a dimensão conflitual e as posições dentro do campo, enquanto o segundo, de cariz mais funcionalista e durkheimiano, acentua os aspectos mais integracionistas ligados, nomeadamente, às redes e à divisão de trabalho interna.

designadamente, da constituição de um mercado discográfico relativamente significativo, no interior de uma comunidade, cujo resultado “é um somatório de sucessivos fluxos, com diferentes histórias de inserção socioeconómica” (Góis e Marques, 2008: 89). Longe de constituir uma comunidade homogénea, a imigração cabo-verdiana em Portugal, que abarca distintos tipos de migrantes e respectivos descendentes, perfila-se como um conjunto heterogéneo, diversificado e diferenciado, que reproduz, no país de estabelecimento, as diferentes estruturas do país de origem, designadamente do ponto de vista de classe, do ponto de vista de *status*, do ponto de vista de sexo ou ainda etário.

A música, entendida, também, como interacção comunicativa, é fortemente sacudida, pelos ventos da globalização, sobretudo nos dias que correm, que a tornam mais universal, diversificada e híbrida e aproxima povos, culturas e fronteiras, facilitando a sua comunicação. Exemplo elucidativo da diversidade, do hibridismo e da dinâmica que assume o fenómeno musical é, sem dúvida alguma, a configuração do campo musical cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa, enquanto factor de afirmação cultural e elemento de socialização, congregação e aproximação da “comunidade” imigrada nesta vasta área e de. Na verdade, a música¹²⁷ transnacional cabo-verdiana em Portugal constitui uma presença permanente e marcante no seio da população imigrante e ocupa um lugar central, não só por aquilo que significa e representa, mas também pela carga identitária¹²⁸ e simbólica que transporta consigo, ao longo de um percurso não linear, onde se vai adaptando e resistindo, em certa medida, às tendências globalizantes.

6.2. Estratégia metodológica: o universo e a amostra

Importa não perder de vista, nesta análise quantitativa, que a música cabo-verdiana em Portugal, pela sua expressão concreta, também abarca um universo relativamente heterogéneo e diversificado que aglutina vários agentes, géneros, formas e práticas musicais produzidas em contexto migratório. Sendo assim, outra questão que se nos coloca, à partida, é como se configura

¹²⁷ Nos últimos anos, graças à renomada cantora Cesária Évora, a música cabo-verdiana, que constitui um dos símbolos identitários da Nação cabo-verdiana, seja em Cabo Verde, como nos países de acolhimento da sua diáspora migratória, passou a pertencer à chamada *world music*.

¹²⁸ Simon Frith, citado por Contador, estabelece a ponte entre os conceitos de música e de identidade, colocando o enfoque tanto no movimento como na problemática do sentido do espaço (2001: 110).

o campo musical cabo-verdiano na AML, tendo em conta os processos de mudança que vão ocorrendo, bem como as subjectividades e as singularidades inerentes ao fenómeno da chamada cultura migrante. Na verdade, assiste-se a uma recomposição ou reconfiguração do campo musical cabo-verdiano na AML, razão por que o aprofundamento tanto quanto possível do seu conhecimento, nas suas diversas e complexas manifestações ou matizes, passa necessariamente pela análise aturada do comportamento dos seus principais agentes ou actores que o integram, a partir de uma abordagem também quantitativa, de acordo, aliás, com a estratégia metodológica delineada no segundo capítulo deste trabalho.

Assim, tal como referido atrás, propõe-se, nesta abordagem quantitativa, proceder à análise dos perfis e trajectos dos músicos imigrantes cabo-verdianos fixados na AML, com base numa amostra não probabilística e não representativa de 102 casos seleccionados através do método “bola de neve” e por via de um inquérito por questionário. Importa referir ainda que os músicos inquiridos apresentam-se também estratificados em função do estatuto profissional e repartem-se em três grandes categorias, a saber: os músicos semiprofissionais (47%), isto é, aqueles que desempenham outra actividade remuneratória que não seja exclusivamente a música; os músicos profissionais a tempo inteiro (39%), que se dedicam exclusivamente à música e vivem dela e, por último, assinala-se, na configuração do campo musical cabo-verdiano, a presença de uma pequena percentagem de músicos amadores ou diletantes, da ordem dos 18% do total da amostra, que exercem a actividade musical sem qualquer intuito lucrativo, mas que acabam por imprimir alguma dinâmica ao ambiente musical, se bem que de forma não sistemática ou continuada. Trata-se, em última análise, da tentativa de definição do perfil do músico cabo-verdiano na AML, a partir de uma dimensão meramente quantitativa. Saliente-se ainda que o inquérito por questionário foi aplicado, em Lisboa, a uma amostra não aleatória do universo musical cabo-verdiano radicado na AML entre 1 de Junho de 2006 e 31 de Outubro de 2008.

6.2.1. Composição sociodemográfica

No que respeita à estrutura sexual da aludida amostra, é de registar a predominância masculina (81,4%) que aliás reflecte, por seu turno, a composição por sexo desequilibrada do universo musical cabo-verdiano em Portugal, de uma forma geral. À semelhança do que ocorre em Cabo Verde, continua ainda a ser relativamente inexpressiva, pelo menos do ponto de vista

quantitativo, a presença no campo musical de mulheres (18,6%), mormente na esfera da composição, onde a percentagem se revela extremamente reduzida. Em suma, o campo musical cabo-verdiano, que abrange basicamente intérpretes e compositores, é predominantemente masculino, se bem que, no domínio específico da interpretação vocal, seja relativamente significativa a presença feminina, mormente em termos da qualidade do seu contributo para a música, ainda que as diferenças entre homens e mulheres já não sejam tão acentuadas como no passado, por razões ligadas ao próprio processo de desenvolvimento das relações de género nesse país insular (figura 6.1).

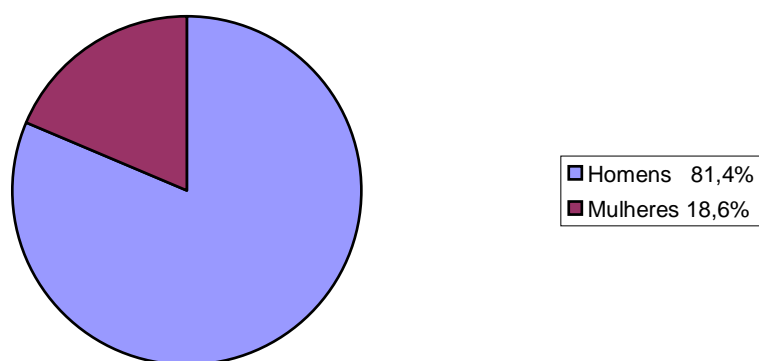


Figura 6.1: Distribuição dos músicos cabo-verdianos inquiridos na AML, segundo o sexo (em percentagem)

Do ponto de vista da repartição dos músicos cabo-verdianos entrevistados segundo escalões etários, mais de metade (51%) situa-se na faixa compreendida entre os 17 e os 45 anos, enquanto 49% tem 46 anos ou mais, o que corresponde a uma média de 45,1 anos. Assim, em linhas gerais, pode considerar-se relativamente jovem, mas madura, do ponto de vista etário, a população musical cabo-verdiana inquirida, o que, à partida, garante a consolidação, a recomposição e a renovação do campo artístico (*champ artistique*)¹²⁹ em apreço.

¹²⁹ Criado e desenvolvido por Bourdieu, desde meados dos anos 70, o conceito de *campo artístico* define-se como um campo de forças, isto é, uma rede de determinações objectivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior, ou melhor, segundo Loïc Wacquant, “é esta arena particular, ou *espaço estruturado de posições e tomadas de posição*, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à

Quanto à origem ou lugar de nascimento, os músicos entrevistados provêm, maioritariamente e por ordem de grandeza decrescente, das ilhas de São Vicente (27,5%), Santiago (25,5%) e Santo Antão (11,8%), não se encontrando representadas no referido campo as demais ilhas do arquipélago. Todavia, registre-se a presença na amostra de uma percentagem razoável de músicos jovens nascidos em Portugal (7,8%) e em São Tomé e Príncipe (4,9%), sem contar com alguns casos isolados de nascimentos ocorridos noutras paragens (Maputo, Bissau, Havana e Libreville), aliás, um sinal da diáspora cabo-verdiana.

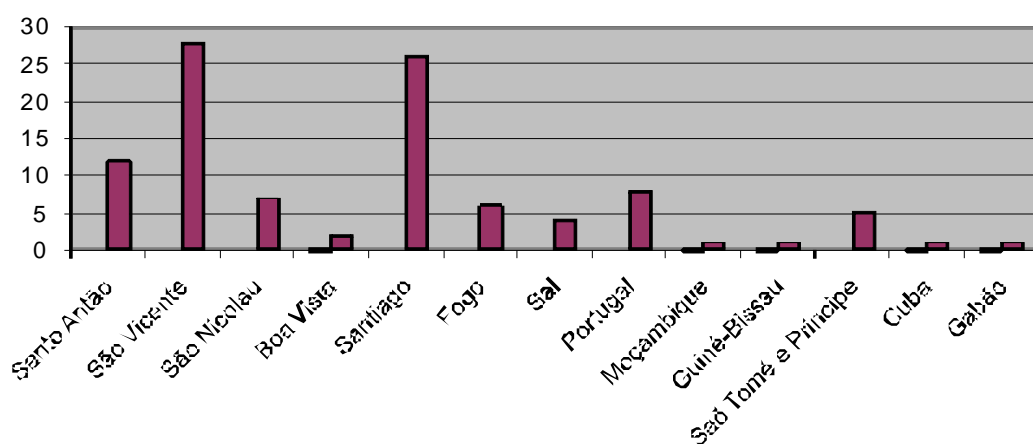


Figura 6.2: Distribuição dos músicos cabo-verdianos inquiridos na AML, segundo o local de procedência (em percentagem)

Refira-se que a presença na amostra de uma percentagem de músicos cabo-verdianos nascidos em São Tomé e Príncipe se prende com a dita emigração forçada dos pais para aquela ex-colónia portuguesa, no passado. Todavia, a despeito da sua naturalidade santomense, esses músicos assumem, na prática, a cultura musical cabo-verdiana inculcada pelos pais desde tenra idade, por via de um intenso processo de socialização.

medida que esta se autonomiza dos poderes económicos, políticos e burocráticos” (2005: 117, sublinhado no original). O campo artístico, ou mais genericamente “campo da produção cultural”, é também um campo de batalha, um terreno de luta relativamente autónomo, em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação ou, para usar uma expressão de Pierre Bourdieu, citado por Wacquant, “alterar o peso relativo dos diferentes tipos de capital artístico” (*ibidem*). Assim, na lógica de Bourdieu, os que ocupam as posições dominantes na distribuição de *capital artístico* estarão inclinados para estratégias de conservação (ortodoxia), enquanto os que ocupam posições dominadas e marginais tenderão a seguir estratégias de subversão (heterodoxia ou mesmo heresia), no âmbito de conflitos que mais não são do que o motor da história específica do campo.

Em termos residenciais, os músicos cabo-verdianos entrevistados encontram-se dispersos e distribuídos, por ordem decrescente de grandeza, assim: Margem Norte de Lisboa, 43,1%; Margem Sul, 31,4%; e Lisboa Cidade, 25,5%.

No que respeita ao estado civil, destacam-se os músicos solteiros (35,3%), se bem que os casados (31,4%) e os conviventes (23,5%) perfaçam, na totalidade, mais de metade do total dos entrevistados. Assim, infere-se da análise dos dados que a situação familiar dos músicos privilegia o somatório dos casados e dos conviventes (uniões de facto), o que, à partida, dá sinais de alguma estabilidade, quanto mais não seja.

Relativamente à estrutura familiar em análise e, mais concretamente, à sua dimensão, importa assinalar o facto de mais de metade (68%) da amostra integrar agregados compreendendo entre 1 e 3 indivíduos, 22% entre 4 e 5, e 10% com 6 e mais, o que perfaz, em média, 1,46 indivíduos por cada agregado. Comparado este valor com o da dimensão média dos agregados familiares da população cabo-verdiana em 1998, estimado em 3,7 membros, infere-se que este último é muito superior, em média, ao dos agregados dos músicos (Gomes, 1999: 81).

Quanto à situação jurídica dos inquiridos, outro marcador essencial de integração no país de fixação a ter em devida conta, não deixa de ser significativo o facto de 47,5% dos inquiridos terem optado pela nacionalidade portuguesa¹³⁰, o que se traduz, *a priori*, de algum modo, numa vontade inequívoca de integração no país de fixação, independentemente das razões de conveniência que possam ou não estar por detrás deste facto, se bem que a maioria tenha mantido a sua nacionalidade de origem cabo-verdiana (48,5%), o que também é um marcador da presença de um forte vínculo jurídico e cultural dos músicos inquiridos com as suas raízes. Contudo, é de registar que, do total dos músicos imigrantes que mantêm ainda a nacionalidade de origem, há uma franja significativa que gostaria de adquirir a nacionalidade portuguesa, por razões de mera conveniência prática, aguardando apenas o preenchimento dos requisitos legais e melhor

¹³⁰ Da imigração africana em Portugal, têm sido, de facto, os cabo-verdianos, de resto os mais antigos, os que mais têm obtido a nacionalidade portuguesa, considerada por Machado um “indicador de aportuguesamento” que, graças ao seu lado muitas vezes instrumental, “facilita comprovadamente a integração do imigrante no país de acolhimento, a começar pela relação com as instituições”, para lá de “aumentar as suas capacidades de mobilidade internacional” e de favorecer o sentimento de pertença ao país a cuja nacionalidade se acede, por via da sua dimensão expressiva, de identificação (2009: 161). Constituindo a segunda maior comunidade de estrangeiros a residir em Portugal (63.925 em 2007, mas sem incluir os imigrantes em situação irregular), a verdade é que, de acordo com o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), citado por Faria, “nenhuma outra comunidade tem estado a recorrer tanto à naturalização”, pois só no ano de 2008 esse serviço governamental “emitiu 7657 pareceres positivos” (2009: 2).

oportunidade para o fazerem. A acrescer a esses valores percentuais, importa ainda mencionar uma ínfima percentagem de músicos ligados directamente ao campo musical cabo-verdiano, mas cuja nacionalidade é santomense (1%), moçambicana (1%), ou mesmo apátridas (2%).

6.2.2. Proveniência geográfica, motivações e experiência migratória

Já do ponto de vista da análise da mobilidade geográfica, é de salientar o facto de, pelo menos desde os anos 40 do século passado, trajectos imigratórios cabo-verdianos ligados à música terem vindo, sucessivamente e de forma evolutiva, a ser orientados para Portugal, por motivos vários, mas sobretudo de natureza económica, sendo oriundos directamente de Cabo Verde (88,3%), Holanda (3,2%), França (1,1%), EUA (1,1%), Angola (4,3%), Moçambique (1,1%) e Alemanha (1,1%). Assim, resulta fácil notar que a grande maioria dos músicos cabo-verdianos, independentemente da sua naturalidade ou nacionalidade, proveio directamente de Cabo Verde. Aliás, esta circunstância permite, em todo o caso, por um lado, que esses agentes musicais mantenham alguma relação com o seu país de origem, de forma mais ou menos permanente, e por outro, dá-nos ainda a dimensão, em certa medida, da sua ligação à terra natal ou à dos seus antepassados.

A julgar pelos dados do aludido inquérito por questionário, refira-se que, até 1973, cerca de dois anos antes da independência de Cabo Verde, se regista a presença em Portugal de 14,1% dos inquiridos e, já no período seguinte decorrente entre 1974 e 1989, esta percentagem aumenta para 38% do total. No entanto, o maior afluxo de imigrantes músicos viria a ocorrer no período posterior, entre 1990 e 2008, numa altura em que o volume de ingressos já atinge 47,8% do total dos entrevistados (figura 6.3).

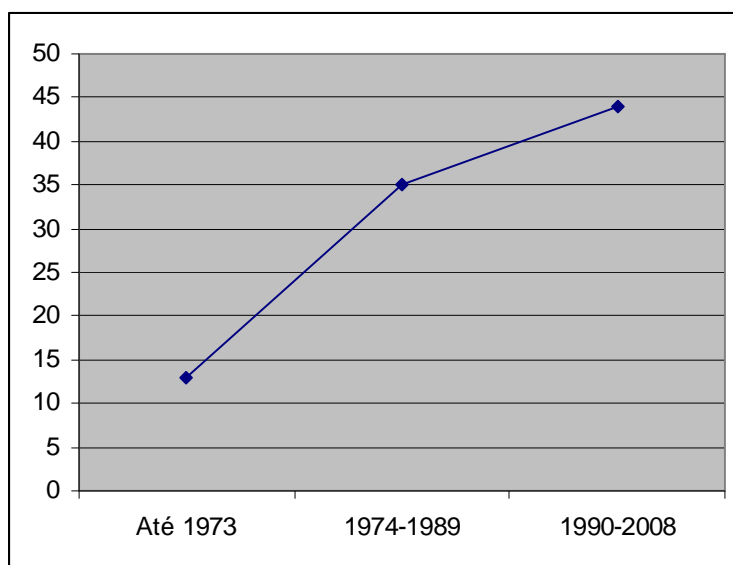


Figura 6.3: Distribuição dos músicos cabo-verdianos inquiridos na AML, segundo o ano de chegada a Portugal (em percentagem)

Quanto à experiência migratória acumulada, ela não se revelou tão significativa, porquanto apenas 23,7% dos entrevistados o haviam feito anteriormente. Assim, na maioria dos casos, tratou-se de uma primeira saída de Cabo Verde para o espaço emigratório, em que a duração do percurso variaria entre 1 e 10 anos (58,8%) e 11 e mais anos (41,2%). Registe-se, contudo, que na origem desses fluxos migratórios para Portugal e, em especial para a Área Metropolitana de Lisboa, se encontram razões de vária natureza, designadamente as ligadas ao trabalho (32,6%), à actividade musical (21,7%) e ao estudo (17,4%). Ou seja, a maior parte dos músicos entrevistados que decidiu abraçar a emigração para Portugal fê-lo, em parte, à procura de trabalho ou para se dedicar à música propriamente dita. No entanto, há uma pequena franja percentual que, inicialmente, veio estudar mas, posteriormente, resolve ingressar na actividade musical, por razões várias. Ainda que não sejam preponderantes, a vinda com os pais (7,6%) e o reagrupamento familiar (6,5%) são outros dois motivos que determinaram a emigração dos músicos cabo-verdianos para Portugal, já sem mencionar o tratamento médico (3,3%), os motivos familiares (3,3%) e razões várias (6,6%).

6.2.3. Dimensão socioeducativa

Se bem que não se considere sombrio o panorama, o nível de escolaridade dos músicos inquiridos não deixa, contudo, de ser relativamente fraco, pelo menos no cômputo geral, e continuará a sê-lo durante ainda algum tempo, porquanto as franjas dos ensinos básico (46%) e secundário (27%) totalizam 73% da amostra. No entanto, importa registar a presença de alguns elementos titulares dos graus de ensino superior (12%) e médio (9%), o que abre perspectivas futuras encorajadoras, tendo em mira a renovação paulatina do capital cultural e social do campo musical ora em análise.

Cruzando o nível de escolaridade e os escalões etários, verifica-se que, de uma forma geral, os músicos inquiridos mais jovens (17-45 anos) têm graus de escolaridade mais elevados do que os mais velhos (46 e mais anos), sobretudo ao nível dos ensinos secundário (39,2%) e superior (17,6%). Contudo, já no nível do ensino médio, a escolaridade dos mais velhos (10,2%) supera ligeiramente a do escalão etário precedente (7,8%), se bem que a percentagem dos músicos sem instrução completa (10,2%) e com o básico 1 (40,8%) seja muito superior à dos primeiros (quadro 6.1).

Seja como for, a despeito das diferenças percentuais entre os escalões etários mais jovens e mais velhos em termos de níveis de escolaridade, e bem assim das limitações em termos de capital escolar, diga-se em abono da verdade que as qualificações dos músicos inquiridos ultrapassam, em média, as dos imigrantes cabo-verdianos em geral radicados em Portugal e beneficiam os primeiros de forma bem visível, mormente ao nível dos ensinos médio e superior.

Quadro 6.1: Nível de escolaridade dos músicos cabo-verdianos inquiridos na AML, segundo os escalões etários (percentagem em coluna)

Escolaridade		Escalões etários		Total
		17-45 anos	46 e + anos	
	S/ instrução completa	0,0	10,2	5,0
	Básico 1	9,8	40,8	25,0
	Básico 2	7,8	2,0	5,0
	Básico 3	15,7	16,3	16,0
	Secundário	39,2	14,3	27,0
	Ensino médio	7,8	10,2	9,0
	Ensino superior	17,6	6,1	12,0
	Curso profissional	2,0	0,0	1,0
Total		100,0	100,0	100,0

N= 100

Cruzando agora o nível de escolaridade e o estatuto profissional dos inquiridos, verificam-se algumas disparidades entre as três categorias de músicos, já que aqueles que são profissionais a tempo inteiro se situam maioritariamente nos níveis de ensino básico 3 (43,8%) e médio (55,6%), enquanto os semiprofissionais são mais representativos nos ensinos secundário (51,9%) e superior (41,7%). Daí não parecer haver correlação significativa entre as duas variáveis em análise, ou seja, o grau de escolaridade e o estatuto profissional dos músicos, o que contrasta com as profissões científicas e intelectuais em geral (quadro 6.2).

Quadro 6.2: Nível de escolaridade dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo o estatuto profissional (percentagem em linha)

Escolaridade		Estatuto profissional			Total
		Profissional, a tempo inteiro	Semi- profissional	Amador	
	S/ instrução completa	0,0	100,0	0,0	100,0
	Básico 1	44,0	52,0	4,0	100,0
	Básico 2	60,0	40,0	0,0	100,0
	Básico 3	43,8	37,5	18,8	100,0
	Secundário	33,3	51,9	14,8	100,0
	Ensino médio	55,6	22,2	22,2	100,0
	Ensino superior	33,3	41,7	25,0	100,0
	Curso profissional	0,0	100,0	0,0	100,0
Total		39,0	48,0	13,0	100,0

N= 100

Não obstante as disparidades percentuais entre uns e outros, a melhoria progressiva do capital escolar e cultural dos músicos imigrantes cabo-verdianos em Portugal, e mais concretamente na AML, será, seguramente, o garante de uma relação mais estável, comprometida e duradoira com a música.

6.2.4. Dimensão socioprofissional

Do ponto de vista da sua condição perante o trabalho, a quase totalidade dos músicos inquiridos (85%) exerce uma actividade profissional, que é a música, de forma exclusiva ou não, enquanto apenas 10% não exercem qualquer profissão, assumindo o estatuto de reformado ou aposentado. Na verdade, como se poderá verificar mais adiante, os músicos não se limitam

apenas ao exercício da actividade musical, mas dedicam-se, em paralelo, ao exercício de outras actividades profissionais que lhes permitem auferir maiores rendimentos e garantir, assim, o sustento próprio e dos familiares a seu cargo. Assim, de entre outras profissões que exercem os músicos cabo-verdianos, em paralelo com a actividade musical, destacam-se, designadamente, pedreiros e outros trabalhadores da construção civil (16%) e funcionários administrativos (10%). Curiosamente, na categoria dos pedreiros incluem-se alguns intérpretes de violino que, nas horas vagas e sobretudo aos fins-de-semana, vão animando espaços musicais, tanto na AML como fora do perímetro lisboeta (Algarve, por exemplo).

Cruzando o estatuto profissional e os escalões etários, nota-se que a percentagem dos músicos a tempo inteiro na faixa compreendida entre os 17 e os 45 anos (48,1%) é superior à do escalão dos 46 e mais anos (30%), o que atesta a vitalidade dessa categoria profissional, pelo menos em termos etários. Em relação aos músicos semiprofissionais, verifica-se que a percentagem dessa categoria na faixa dos 46 e mais anos (50%) é superior à do escalão dos 17-45 anos (44,2%), enquanto os ditos amadores fazem sentir a sua maior presença no escalão etário dos 46 ou mais anos (20%). Ou seja, os músicos profissionais cabo-verdianos radicados na AML concentram-se prioritariamente na faixa etária mais jovem, enquanto os semiprofissionais, se bem que em maior número no respectivo campo musical, estão mais presentes na faixa etária imediatamente seguinte e mais velha (52%), onde, aliás, também figuram os músicos amadores (71%). Seja como for, não obstante as diferenças percentuais entre as três categorias de músicos cabo-verdianos na AML, está-se perante um campo profissional com muita dinâmica e que se vai renovando e consolidando continuamente, através de fluxos migratórios oriundos do país de origem, assim como de recursos internos à própria comunidade (quadro 6.3).

Por outro lado, a situação dos músicos no interior do campo é relativamente diferenciada e estratificada, e reflecte algumas dependências ou vínculos que ainda prevalecem em confronto com o seu empregador. Na verdade, os músicos ligados a uma instituição (restaurante ou associação, por exemplo), ou a uma banda musical, mas parcialmente *freelancer*, representam mais de metade da amostra (59%), enquanto os totalmente *freelancer* (independentes) e sem vínculo com qualquer grupo ou instituição somam 34%. Acresce ainda a esses valores uma ínfima percentagem de músicos (2%) que actuam por conta própria, enquanto profissionais a tempo inteiro, na área da restauração, bem como ainda uma pequena percentagem de músicos amadores ou diletantes (5%), que o fazem por prazer e sem nenhum intuito lucrativo. Neste

sentido, pode afirmar-se que os músicos cabo-verdianos na AML beneficiam de alguma margem de manobra, porquanto não se sentem totalmente presos às instituições de que dependem, podendo, de alguma forma, circular e satisfazer solicitações pontuais inerentes à dinâmica do próprio mercado musical.

Quadro 6.3: Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo escalões etários (percentagem em coluna)

Estatuto profissional		Escalões etários		Total
		17-45 anos	46 e + anos	
	Profissional a tempo inteiro	48,1	30,0	39,2
	Semiprofissional	44,2	50,0	47,1
	Amador	7,7	20,0	13,7
	Total	100	100,0	100,0

N= 102

Ainda do ponto de vista da situação jurídica perante o trabalho, é de realçar que uma elevada percentagem (81%) de músicos imigrantes cabo-verdianos radicados na Área Metropolitana de Lisboa não mantêm qualquer vínculo contratual com a instituição banda/grupo musical de que dependem directamente, o que desresponsabiliza, em parte, os dois lados interessados. Em contrapartida, na ausência de uma relação contratual formal, prevalecem, na maioria dos casos, os chamados contratos verbais ou “compromissos apalavrados” (Borges, 2007: 95) que, como é óbvio, geram fragilidades e dependências e não oferecem garantias às partes. A maioria dos músicos presta serviço a uma entidade patronal cabo-verdiana (68,7%), ou mesmo a associações de imigrantes cabo-verdianos em Portugal (11,9%), enquanto 9% dependem directamente de patrões portugueses, 6% simultaneamente de cabo-verdianos e portugueses, 3% de portugueses e guineense, e 1,5% de portugueses e espanhóis. Ou seja, os músicos cabo-verdianos em Portugal dependem, simultaneamente, de vários empregadores,

nacionais ou estrangeiros. Apesar de todas as suas limitações e contingências, o mercado musical cabo-verdiano vai sendo o principal empregador dos seus principais agentes, enquanto o português vai absorvendo um ou outro músico profissional, de forma selectiva, em função das suas preferências, gostos e estratégias.

6.2.5. Trajecto e práticas musicais

Outro aspecto não menos relevante da experiência dos músicos cabo-verdianos residentes na AML tem a ver com a sua iniciação musical, por via de regra em contextos informais e, mais concretamente, com o(s) modo(s) como se consubstanciou este processo. Na prática, uma percentagem significativa dos entrevistados iniciou-se na música ainda em Cabo Verde, através, fundamentalmente, de redes de amigos (35,6%) em diversos espaços, tanto em casa como na rua (serenatas), o que, por um lado, realça o peso das redes de sociabilidade no processo de socialização musical no país de origem, e bem assim a ausência de estruturas formais (escolas de música) vocacionadas para a aprendizagem musical.

Todavia, não deixa de ser assinalável, embora em menor proporção, o peso assumido sobretudo pela figura do pai (12,9%) e demais familiares (9,9%) nesse processo informal de aprendizagem musical, e bem assim a capacidade de observação atenta (11,9%) posta à prova pelos músicos, tanto na fase de infância como na adolescência. Também não é menos certo que o processo de socialização musical no país de origem não se restringiu apenas às redes informais (pais, familiares e amigos), mas contemplou, se bem que em poucos casos, a frequência de escolas ou instituições vocacionadas para o ensino da música, com especial destaque para as igrejas nazarena e católica, tanto na ilhas de Santiago (Praia), como em São Vicente. Já no que respeita à aprendizagem do batuque, tem sido decisivo, neste contexto, o papel sobretudo das mães na transmissão às novas gerações deste género musical essencialmente feminino, quer em Cabo Verde (Santiago), quer nalguns bairros periféricos de Lisboa.

Igualmente não deixa de ser significativo, nesta tentativa de definição dos perfis dos músicos imigrantes cabo-verdianos na AML, o facto de muitos deles (81%) terem pertencido, antes da emigração, a grupos ou bandas musicais em Cabo Verde, onde, aliás, quase todos se socializaram, sendo reduzida a franja daqueles que não passou por tal experiência (20%). Assim, tal realidade sociológica vem, outrossim, confirmar a existência de uma prática musical prévia à emigração, com

vantagens enormes para a sua carreira profissional, marcada basicamente pela presença de um leque diversificado de funções musicais.

Relativamente às funções que, nesta fase do seu percurso ou trajecto musical, desempenham os músicos na AML, predominam as de instrumentista (28,4%) e de cantores ou vocalistas (22,5%), ao mesmo tempo que emerge uma combinação articulada de várias funções complementares que testemunham a natureza compósita do universo dos músicos cabo-verdianos no espaço lisboeta (compositor, produtor, director musical, arranjador, bailarino, batucadeira, *rapper* – 6.4).

Quadro 6.4: Repartição dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a sua função na música (em percentagem)

Função na música	%
Instrumentista	28,4
Cantor	22,5
Instrumentista/compositor/arranjador/cantor	8,8
Instrumentista/cantor/compositor	8,8
Cantor/instrumentista	5,9
Batucadeira (<i>tchabeta</i> /cantora/dançarina)	4,9
Multinstrumentista/compositor/arranjador/director	2,0
Instrumentista/arranjador/director	2,0
Instrumentista/cantor/compositor	2,0
<i>Rapper</i> (cantor)	2,0
Compositora/cantora/tocadora de batuque	2,0
Instrumentista/compositor	2,0
Outros	8,7
Total	100,0

N= 102

A natureza multifacetada dos músicos cabo-verdianos radicados em Portugal, em termos de execução, expressa-se igualmente pelo uso combinado da execução simultânea de vários instrumentos musicais, com realce para a voz (39,4%), bem como para vários instrumentos de corda, de uma maneira geral, nomeadamente a guitarra eléctrica (23,7%), o violão e a viola acústicos (14%), o cavaquinho (10%), a viola baixo (6%) e o banjo (3%). Aliás, se adicionarmos as percentagens dos músicos que, na sua actividade profissional, utilizam, separada ou combinadamente, os chamados instrumentos de corda, verificar-se-á que o seu valor total corresponderá a 53,7% dos instrumentos usados e, logo, ultrapassará, de longe, a percentagem daqueles que se dedicam à voz.

Na execução do batuque, o instrumento mais usado por mulheres é a *tchabeta* (6,9%), um valor a não menosprezar, tendo em conta o peso gradual que vai assumindo esse instrumento musical cabo-verdiano de origem africana no seio da dita comunidade, mormente aquela fixada na periferia dessa vasta área geográfica lisboeta. Para além da voz, dos instrumentos de corda e da percussão (4%), existe um número inexpressivo de intérpretes de instrumentos metálicos ou de sopro, designadamente o saxofone, a trompete e o clarinete, bem como alguns executantes de piano, todos eles instrumentos altamente apreciados pelo público, sobretudo na interpretação da chamada música tradicional. Daí que, nas gravações ou nos espectáculos, se recorra com alguma frequência ao serviço de instrumentistas de sopro portugueses, de preferência, tendo em conta a persistência dessa lacuna (quadro 6.5).

Quadro 6.5: Repartição dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo instrumentos usados (%)

Instrumento	%	Instrumento	%
Voz	39,4	Percussão	4,0
Guitarra eléctrica	23,7	Tambor	3,0
Violão/viola acústica	14,0	Bateria	3,0
Cavaquinho	10,0	Banjo	3,0
Teclado/sintetizador	7,0	Coro	3,0
<i>Tchabeta</i>	6,9	Saxofone	2,0
Viola baixo	6,0	Outros	5,0
Piano	4,0		

N= 102

Quanto à prática de ensaios de grupo, uma percentagem significativa (74%) dos músicos ensaiam com alguma regularidade, não significando isto, contudo, que exista, desde logo, uma cultura arraigada de ensaios no seio dos músicos cabo-verdianos em Portugal, sejam eles profissionais ou não, pelas razões que apontaremos mais adiante. Na verdade, do universo daqueles que o fazem de forma mais ou menos regular, 92% dedicam-se à actividade musical a tempo inteiro, 73% são semiprofissionais e 9%, amadores, conforme se poderá verificar (quadro 6.6).

Quadro 6.6: Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a prática de ensaios de grupo (percentagem em linha)

Estatuto profissional		Ensaios		Total
		Sim	Não	
	Profissional a tempo inteiro	92,5	7,5	100,0
	Semiprofissional	72,9	27,1	100,0
	Amador	9,1	90,9	100,0
Total		73,7	26,3	100,0

N= 99

Assim, infere-se do quadro precedente que, à partida, há maior disponibilidade da parte dos músicos profissionais para ensaios de grupo do que na categoria dos semiprofissionais, estes últimos envolvidos, concomitantemente, noutras actividades profissionais, também geradoras de rendimento. Relativamente aos amadores, não sendo eles profissionais da música, poucos são os que ensaiam. Não obstante haver uma percentagem significativa de músicos que ensaia, na prática a realidade é diferente, pois a frequência com que o fazem varia em função do seu estatuto profissional. Assim, apenas 19% dos músicos profissionais e 29% dos semiprofissionais ensaiam semanalmente, enquanto 44% dos primeiros e 34% dos segundos o fazem pontualmente e sempre que se revela estritamente necessário (espectáculos, concertos,

etc.). Na verdade, os músicos que ensaiam não o fazem com tanta frequência e preferem recorrer-se a tal em situações muito pontuais e de absoluta necessidade.

É certo que, já ao nível individual, há alguns músicos profissionais que dizem ensaiar diariamente em casa, durante cerca de 2 horas, em média, como forma de colmatar, em certa medida, o défice de ensaios de grupo, cuja prática está longe de se considerar generalizada. Relativamente à duração dos ensaios, variável em função dos contextos em que se inserem os músicos e das circunstâncias concretas em que actuam, não deixa de ser revelador que mais de metade (51%) daqueles que o fazem ensaia durante 3 horas; enquanto 38% o fazem entre 1 e 2 horas. Igualmente, é significativo o facto de 58% dos músicos que ensaiam durante 3 horas serem profissionais a tempo inteiro, contra 46% dos semiprofissionais. Relativamente aos amadores, que não se sentem pressionados, de forma alguma, para ensaios de grupo, investem entre 30 e 60 minutos (50%) e 1-2 horas (50%), quando o fazem, pontualmente, o que é também relevante.

A natureza dos ensaios está intimamente associada ao tipo de actuação musical, muito mais de grupo (85%) do que a solo (4%). A prática dos músicos cabo-verdianos na AML, quase exclusivamente virada para o grupo ou colectivo, comporta dinâmicas de vária índole, que passam pela presença de intérpretes estrangeiros nas bandas ou grupos, de há algum tempo a esta parte, se bem que em percentagem ainda não elevada (35%). Assim, 66% do total dos inquiridos (percentagem acumulada) afirmaram que actuam em bandas ou grupos mistos onde estão presentes entre um e três elementos estrangeiros, havendo quatro ou mais elementos em 34%. Analisados os dados desagregadamente, 31% dos inquiridos disseram que actuam em grupos musicais com dois elementos estrangeiros e 25% com apenas um, o que reitera a gradualidade do processo de abertura dos imigrantes cabo-verdianos face ao ambiente musical externo.

A co-presença de músicos estrangeiros e cabo-verdianos em bandas constitui, pois, outro não menos essencial marcador de abertura do campo musical face ao ambiente externo e reflecte, por isso mesmo, uma relação diferente e nova com a música, a que não são estranhos, naturalmente, o nível de escolaridade, a formação musical e a variável etária, entre outros factores. Assim, são os mais novos os que mais dizem actuar com músicos estrangeiros em bandas ou grupos musicais, pois 52% têm entre os 17 e os 45 anos, contra 16,3% com 46 e mais anos. Não

deixa ainda de ser relevante a circunstância de a maior percentagem dos músicos inquiridos que não actua em grupos ou bandas musicais mistos com colegas estrangeiros pertencer ao escalão dos 46 e mais anos (84%), o que traduz também algum retraimento dessa faixa etária, no que concerne à sua abertura ao exterior do campo musical respectivo (quadro 6.7).

Quadro 6.7: Escalões etários dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a presença de músicos estrangeiros em bandas ou grupos mistos (percentagem em linha)

Escalões etários		Presença de músicos estrangeiros		Total
		Sim	Não	
	17-45 anos	52,0	48,0	100,0
	46 e + anos	16,3	83,7	100,0
	Total	35,3	64,5	100,0

N= 93

De facto, os músicos cabo-verdianos mais jovens radicados em Portugal têm manifestado, nos últimos anos, maior vontade de abertura e de aproximação em relação ao exterior da comunidade musical de pertença, procurando, na medida do possível, actuar lado a lado com profissionais estrangeiros, sejam eles portugueses ou não, em proveito da sua incorporação no meio artístico.

A frequência de actuações é outro indicador essencial que confirma, igualmente, o grau de envolvimento dos músicos cabo-verdianos, através da sua presença em espaços musicais na AML. Refira-se, a este propósito, que 32% dos músicos entrevistados actuam entre duas e três vezes por semana, e outra franja menor, da ordem dos 12%, fá-lo entre quatro a cinco vezes, também nesse mesmo período. Note-se, contudo, que há ainda uma percentagem relativamente significativa daqueles que raramente actuam (11%), que o fazem apenas uma vez por mês (11%), ou ainda pontualmente e quando solicitados (10%). Excluindo os que não actuam publicamente (5%), todos os músicos cabo-verdianos fazem-no com alguma frequência, variável no tempo. De uma forma

geral, os músicos inquiridos actuam em vários espaços, sendo os mais utilizados os restaurantes, salas de espectáculo, discotecas e bares (19%); os restaurantes, bares, cafés e associações (16%); e as salas de espectáculo (11%).

Cruzando o estatuto profissional dos inquiridos e os locais de actuação, verifica-se que 42,1% dos músicos a tempo inteiro fazem-no em restaurantes, salas de espectáculos, discotecas ou bares, e 21,1% só em salas de espectáculos, enquanto 36,8% em espaços diversos, nomeadamente bares, associações, discotecas, restaurantes, cafés, associações, pavilhões, convívios, hotéis, terreiros, ruas, clubes, escolas. Já os músicos semiprofissionais privilegiam as suas actuações públicas em restaurantes, bares, cafés ou associações (21,3%) e em associações, salas de espectáculos e terreiros (12,8%), enquanto 55,9% da mesma categoria o fazem, de forma alternada, nos restantes espaços. Relativamente aos músicos amadores, os que, na realidade, menos actuam, 37,5% fazem-no em restaurantes, bares, cafés ou associações e 12,5% em convívios, restaurantes, bares, clubes desportivos, associações ou hotéis. Sendo assim, conclui-se facilmente que são os profissionais que actuam em espaços mais apropriados, pois são eles que, pela natureza da sua actividade artística, beneficiam de melhores condições.

As suas actuações variam, igualmente, em função do contexto, ainda que predominem as modalidades de animações e convívios (33%). Dito doutro modo, os músicos actuam mais em animações e convívios, formais ou informais, sendo ainda escassos os que participam em festivais ou concertos. Também variável é a duração média de cada actuação musical, que medeia entre 30 minutos e mais de 4 horas, consoante se trata, por exemplo, de concerto, animação, convívio ou baile. Assim, 20% dos músicos inquiridos afirmaram actuar, em média, durante 2 horas, enquanto 17% o fazem durante 3 horas. Contudo, revela-se significativa a percentagem dos que actuam para além de 4 horas, e animam, por via de regra, bailes, sobretudo os chamados *badjo di rabeca*, típicos de alguns bairros lisboetas e núcleos de imigrantes cabo-verdianos no Algarve. À excepção dos casos extremos que se prolongam para além das 4 horas, não se pode considerar excessiva a duração média das actuações.

Outro indicador não menos essencial de práticas musicais e de mobilidade dos músicos cabo-verdianos que, aliás, confirma a relativa abertura do seu campo musical na AML, são as deslocações ou digressões feitas em Portugal, ao país de origem e ao estrangeiro. Assim, a julgar pelos dados do aludido inquérito por questionário, resulta significativa tal mobilidade, porquanto

76% dos músicos se deslocam em Portugal, para fora do perímetro de Lisboa, contra 24% que não o fazem em nenhuma circunstância. Contudo, tais deslocações em missão de trabalho, não obstante o seu volume, não se realizam com tanta frequência, já que 29,7% do total se deslocam uma vez por mês, enquanto 18,8% raramente o fazem e 17,2% fazem-no trimestralmente. Reportando-se ao estatuto profissional dos músicos que habitualmente se deslocam em território português, importa referir que 92,3% dos profissionais a tempo inteiro o fazem, bem como 75% dos semiprofissionais e 11,1% dos amadores, o que atesta a situação relativamente privilegiada dos primeiros, pelo menos em termos de mobilidade física (quadro 6.8).

Quadro 6.8: Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo deslocações em Portugal (percentagem em linha)

Estatuto profissional		Deslocações em Portugal		Total
		Sim	Não	
	Profissional a tempo inteiro	92,3	7,7	100,0
	Semiprofissional	75,0	25,0	100,0
	Amador	11,1	88,9	100,0
Total		76,0	24,0	100,0

N= 96

Relativamente às deslocações ao estrangeiro, outro indicador não menos importante de mobilidade no campo artístico, refira-se que 54,6% dos inquiridos se deslocam ao estrangeiro, em períodos variáveis e com maior ou menor regularidade, contra 45,4% que não se ausentam do território português. Assim, de acordo com os dados da distribuição de frequências ora em análise, apenas 14,3% da amostra se deslocam em trabalho mensalmente ao estrangeiro, 16,3% fazem-no trimestralmente, enquanto 26,5% raramente o fazem para outros países europeus, nomeadamente a vizinha Espanha e a Holanda. Na verdade, por via de regra, os que mais se deslocam ao estrangeiro são profissionais a tempo inteiro (89%), que fazem da música a sua única fonte de rendimento e modo de vida, o que vem evidenciar, por um lado, o estatuto dos profissionais e, por outro, as assimetrias dentro do campo (quadro 6.9).

Quadro 6.9: Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo deslocações ao estrangeiro (percentagem em linha)

Estatuto profissional		Deslocações ao estrangeiro		Total
		Sim	Não	
	Profissional a tempo inteiro	89,0	10,3	100,0
	Semiprofissional	37,5	62,5	100,0
	Amador	0	100,0	100,0
Total		54,6	45,4	100,0

N= 97

Do ponto de vista da retribuição salarial, a maior parte dos músicos inquiridos (82%) recebem pontualmente por actuação, enquanto apenas 9% auferem um salário mensal que não ultrapassa 750 euros, excluindo quaisquer regalias sociais, e 5% recebem semanalmente. Na generalidade dos casos, os *cachets* pagos por actuação são fracos e variam consoante as características do espaço de actuação, entre 25 e 100 euros, em média. Sendo assim, está-se perante um quadro remuneratório também precário, que fragiliza a situação laboral dos músicos cabo-verdianos na AML.

A carteira profissional é considerada um bem raro, pois a percentagem dos músicos cabo-verdianos em Portugal que dela são detentores corresponde apenas a 16,5% do total dos inquiridos. O respectivo processo de aquisição decorreu entre 1964 e 2003, de forma oscilatória. Na verdade, são pouquíssimos os que se preocupam com a aquisição da carteira profissional, talvez porque não vejam nesse documento qualquer utilidade prática e imediata. Do total dos que afirmaram ter carteira profissional, 75% são músicos profissionais a tempo inteiro e apenas 25 % semiprofissionais, não havendo nenhum amador entre os detentores desse importante documento de trabalho (quadro 6.10).

Quadro 6.10: Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a aquisição da carteira profissional (percentagem em coluna)

Estatuto profissional		Carteira profissional		Total
		Sim	Não	
	Profissional a tempo inteiro	75,0	29,6	37,1
	Semiprofissional	25,0	54,3	49,5
	Amador	0,0	16,0	13,4
Total		100,0	100,0	100,0

N= 97

Na generalidade dos casos, o músico cabo-verdiano, na prática, luta pela sobrevivência e gere o dia-a-dia ao sabor das circunstâncias, das conveniências ou das conjunturas. Relativamente à pertença ou não a sociedades de autores, a maior parte (69,7%) dos músicos não se encontram inscritos em qualquer sociedade, contra 30,3% que o fizeram, dos quais 90,3% junto da SPA – Sociedade Portuguesa de Autores, entre 1965 e 2002, cabendo à SACEM,¹³¹ em França, a restante percentagem de inscritos (9,7%).

Pela sua situação concreta de dependência, 95,8% dos músicos não têm empresários, enquanto apenas 4,2% os têm e são quase todos eles profissionais a tempo inteiro. Também escassa é percentagem dos que trabalham com agentes (4,5%). Igualmente minoritária é a percentagem dos músicos inquiridos que já frequentaram alguma escola de música (27,7%), tanto em Cabo Verde como em Portugal ou ainda noutro país qualquer.

Por outro lado, é significativa ainda a diferença percentual em relação à formação dos músicos, em função também do seu estatuto profissional. Assim, veja-se que, do total dos inquiridos que frequentaram alguma escola de música, 50% são profissionais a tempo inteiro, 39,3% são semiprofissionais e 10,7% amadores, o que mostra a prevalência dos profissionais sobre as demais categorias, em termos de formação musical (quadro 6.11).

¹³¹ É a sociedade de autores francesa, homóloga da SPA em Portugal.

Quadro 6.11: Estatuto profissional dos músicos cabo-verdianos na AML e frequência da escola de música (percentagem em linha)

		Estatuto profissional			Total
		Profissional, a tempo inteiro	Semi- profissional	Amador	
Frequência de escola de música	Sim	50,0	39,3	10,7	100,0
	Não	35,6	50,7	13,7	100,0
Total		39,6	47,5	12,9	100,0

N=101

Conquanto não se considere expressiva a percentagem dos músicos cabo-verdianos inquiridos que tenham frequentado escolas de música (27,7%), a verdade é que o seu nível formativo tenderá a aumentar e a acompanhar o incremento do nível de escolaridade dos novos protagonistas musicais, sobretudo dos oriundos de Cabo Verde, de resto já mais escolarizados e mais jovens. Assim, 40,4% dos que afirmaram ter frequentado ou frequentarem uma escola de música pertencem ao escalão etário dos 17-45 anos, enquanto apenas 14,3% dos com 46 e mais anos o fazem, o que prova algum empenhamento e vontade da categoria mais jovem para se qualificar melhor, em termos de formação teórica musical (quadro 6.12).

Quadro 6.12: Escalões etários dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo a frequência de escola de música (percentagem em linha)

Escalões etários		Frequência de escola de música		Total
		Sim	Não	
	17-45 anos	40,4	59,6	100,0
	46 e + anos	14,3	85,7	100,0
Total		27,7	72,3	100,0

N= 101

A gravação de discos, outro indicador de prática musical, continua a ser privilégio de uma pequena franja de músicos cabo-verdianos em Portugal, pois apenas 28,4% puderam gravar alguns, contra 71,6% que, à data do inquérito, não tinham gravado nenhum, de forma diferenciada em função, igualmente, do escalão etário. Já do ponto de vista da repartição etária, a gravação de discos beneficia ligeiramente a faixa mais velha, com 46 e mais anos (30,0%), o que à partida supõe, naturalmente, a acumulação de todo um potencial musical e de algum capital, contra 26,9% pertencentes ao grupo etário precedente. Não há, pois, uma relação significativa entre os escalões etários e a frequência da escola de música, se bem que exista correlação entre a primeira variável e o número de discos gravados.

De facto, a percentagem dos músicos com 46 e mais anos (33,3%) com quatro ou mais discos gravados, supera a faixa etária mais jovem (7,1%), o que vem, pois, confirmar o maior investimento discográfico a favor daquela categoria etária. É certo que, de acordo ainda com o mesmo quadro em análise, 92,9% dos músicos cabo-verdianos pertencentes à faixa entre os 17 e os 45 anos gravaram entre um e três discos, contra 66,7% dos que se situam na faixa seguinte. Na generalidade, tal prática diferenciada está associada, de algum modo, ao percurso ou trajectória do próprio músico, bem como ao volume de capital (simbólico e financeiro) que possa mobilizar para o efeito (quadro 6.13).

Quadro 6.13: Discos gravados dos músicos cabo-verdianos na AML, segundo escalões etários (percentagem em coluna)

Número de gravações		Escalões etários		Total
		17-45 anos	46 e + anos	
	1-3 discos gravados	92,9	66,7	79,3
	4 e mais discos gravados	7,1	33,3	20,7
Total		100,0	100,0	100,0

N= 29

Resulta por demais evidente que a gravação de discos não esgota a actividade dos músicos cabo-verdianos na AML, mas ela apenas figura como parte do processo. Assim, paralelamente à edição discográfica, alguns músicos também comparticipam na gravação de discos de outros colegas (65%), tanto no acompanhamento musical como nos coros. De acordo com os dados do inquérito, 63% dos inquiridos disseram ter participado na gravação de 1-3 discos e 37%, em 4 e mais, o que denota alguma dinâmica interna do próprio campo musical. Aliás, entre os profissionais a tempo inteiro, há um pequeno núcleo de músicos que se dedica, também, ao trabalho de gravação em estúdio, de cuja actividade provém algum rendimento.

Outro indicador a ter em conta na análise do campo musical cabo-verdiano em Portugal tem a ver com a abrangência e a frequência dos contactos profissionais que os músicos mantêm com os seus pares, tanto em Cabo Verde como em Portugal e na diáspora, ou ainda com colegas estrangeiros, através de vários meios. Quanto à relação com o país de origem, 45,5% dos inquiridos revelaram que mantêm contactos com colegas da profissão em Cabo Verde, embora a frequência com que o fazem seja rara (47,8%), expressão reveladora de algum encolhimento, e mais de metade não o faça. Na prática, sim, estabelecem-se alguns contactos mensais (15%) e pontuais (13%) entre os que vivem em Portugal e os que residem em Cabo Verde, através de vários meios de comunicação (telefone, Internet, etc.), mas, de resto, muito reduzidos, circunstanciais e pouco expressivos. Curiosamente, dos músicos inquiridos que contactam, com maior ou menor regularidade, os seus pares em Cabo Verde, mais de metade (51,0%) pertence à faixa etária compreendida entre os 17 e os 45 anos, enquanto apenas 40,0% dos que têm 46 e mais anos o fazem, o que reitera, à partida, maior disponibilidade da parte da categoria mais jovem no sentido de uma maior abertura do respectivo campo musical em relação ao país de origem (quadro 6.14).

Quadro 6.14: Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus pares em Cabo Verde, segundo escalões etários (percentagem em coluna)

		Escalões etários		Total
		17-45 anos	46 e + anos	
Contactos	Sim	51,0	40,0	45,5
	Não	49,0	60,0	54,5
Total		100,0	100,0	100,0

N= 101

No que respeita concretamente ao estatuto profissional, importa realçar o facto de 64,1% dos que são músicos a tempo inteiro estabelecerem contactos periódicos com os pares em Cabo Verde, o que só acontece com 37,5% dos semiprofissionais e 21,4% dos amadores. Na verdade, aqueles que se dedicam à profissão a tempo inteiro estão em melhores condições de manter contactos com os seus colegas no país de origem, pois presume-se que sejam, à partida, maiores detentores de capital (quadro 6.15).

Quadro 6.15: Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas em Cabo Verde, segundo o estatuto profissional (percentagem em coluna)

		Estatuto profissional			Total
		Profissional a tempo inteiro	Semi-profissional	Amador	
Contactos	Sim	64,1	37,5	21,4	45,5
	Não	35,9	62,5	78,6	54,5
Total		100,0	100,0	100,0	100,0

N= 101

Relativamente a aos contactos que os músicos estabelecem entre si em Portugal, refira-se que 51,6% dos que os estabelecem têm entre os 17 e os 45 anos, enquanto 48,4% pertencem ao escalão dos 46 e mais anos. . Observando os contactos em função dos escalões etários, vê-se que a esmagadora maioria dos mais jovens como dos mais velhos, apenas com uma muito ligeira vantagem para os primeiros, estabelece esses contactos (quadro 6.16).

Quadro 6.16: Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas em Portugal, segundo os escalões etários (percentagem em linha e em coluna)

		Escalões etários		Total
		17-45 anos	46 e + anos	
Contactos	Sim	51,6	48,4	100,0
		94,2	93,9	94,1
	Não	50,0	50,0	100,0
		5,8	6,1	5,9
Total		51,5	48,5	100,0
		100,0	100,0	100,0

N= 101

Diga-se em abono da verdade que, em território português, a rede de contactos dos músicos cabo-verdianos com os seus pares alarga-se e diversifica-se mais do que nos restantes espaços geográficos, ou seja, a comunicação entre eles estabelece-se com maior densidade e é facilitada, nomeadamente, pela relativa proximidade física, bem como ainda por algumas afinidades que os caracterizam, se bem que se verifique diferenciadamente em função de cada uma das três categorias profissionais de pertença, com ligeira vantagem a favor dos profissionais a tempo inteiro (97,5%) sobre os semiprofissionais, e uma vantagem mais alargada sobre os amadores (quadro 6.17).

Quadro 6.17: Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus pares em Portugal, segundo o estatuto profissional (percentagem em coluna)

		Estatuto profissional			Total
		Profissional a tempo inteiro	Semi-profissional	Amador	
Contactos	Sim	97,5	95,8	76,9	94,1
	Não	2,5	4,2	23,1	5,9
Total		100,0	100,0	100,0	100,0

N= 101

Relativamente à periodicidade desses contactos, saliente-se que 33,3% privilegiam encontros semanais e 22,6% diários. Não obstante a expressividade da frequência e da dimensão desses encontros semanais e diários, não deixa, contudo, de ser significativa a percentagem dos contactos esporádicos (24,7%) de alguns músicos cabo-verdianos com os seus parceiros em Portugal, que preferem, seguramente, outros espaços quiçá mais diversificados e atractivos, longe de apertados mecanismos de controlo típicos de campos profissionais desta natureza.

Quanto a contactos mantidos com os pares na diáspora, em função dos respectivos escalões etários, as redes dos profissionais da música tendem a restringir-se ainda mais à medida que se amplifica o campo para fora das fronteiras portuguesas. Assim, apenas 34,7% dos músicos inquiridos mantêm contactos regulares com os seus conterrâneos na diáspora, através de vários meios, contra 65,3%, o que não deixa de traduzir algum afastamento entre uns e outros.

Do ponto de vista da distribuição por faixa etária, vê-se que não há diferenças assinaláveis a este respeito. Dos mais novos, 35,3% mantêm contactos regulares com cabo-verdianos noutros países, valor que é de 34% para os mais velhos. Não se revela, portanto, tão significativa a percentagem dos músicos cabo-verdianos na AML que contactam regularmente os seus pares noutros pontos da diáspora, mas, sim, verifica-se, em certa medida, algum fechamento da parte destes, traduzido, aliás, na ausência de redes de contactos fortemente estruturadas (quadro 6.18).

Quadro 6.18: Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus pares na diáspora, segundo os escalões etários (percentagem em coluna)

		Escalões etários		Total
		17-45 anos	46 e + anos	
Contactos	Sim	35,3	34,0	34,7
	Não	64,7	66,0	65,3
Total		100,0	100,0	100,0

N= 101

No que respeita a contactos regulares mantidos com a diáspora, segundo o estatuto profissional, verifica-se que mais de metade dos que são profissionais a tempo inteiro o fazem (56,4%), algo que só acontece com 22,9% semiprofissionais e 14,3% dos amadores, o que vem confirmar a supremacia da primeira categoria sobre as demais, ainda que a percentagem dos inquiridos semiprofissionais seja consideravelmente superior (quadro 6.19).

Quadro 6.19: Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas na diáspora, segundo o estatuto profissional (percentagem em coluna)

		Estatuto profissional			Total
		Profissional a tempo inteiro	Semi-profissional	Amador	
Contactos	Sim	56,4	22,9	14,3	34,7
	Não	43,6	77,1	85,7	65,3
Total		100,0	100,0	100,0	100,0

N= 101

Já relativamente a contactos com pares estrangeiros radicados sobretudo em Portugal, importa mencionar que 47,5% dos músicos inquiridos mantêm contactos profissionais, com maior ou menor periodicidade, expressão de alguma abertura para fora do respectivo campo

musical a que estão confinados, se bem que a maioria não o faça e se volte mais para dentro. Contudo, não deixa de ser igualmente sintomático o facto de esses contactos com músicos estrangeiros serem diferenciados e estratificados e privilegiarem o escalão compreendido entre os 17 e os 45 anos (61,5%), contra 32,7% da faixa etária seguinte (quadro 6.20).

Quadro 6.20: Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas estrangeiros, segundo escalões etários (percentagem em coluna)

		Escalões etários		Total
		17-45 anos	46 e + anos	
Contactos	Sim	61,5	32,7	47,5
	Não	38,5	67,3	52,5
Total		100,0	100,0	100,0

N= 101

À semelhança do que ocorre com a diáspora, os contactos que vêm mantendo os músicos cabo-verdianos na AML com colegas estrangeiros radicados sobretudo em território português beneficiam os profissionais a tempo inteiro (80%), seguidos dos semiprofissionais (27,7%) e, por último, dos amadores (21,4%). Na verdade, são os profissionais a tempo inteiro na música que têm as melhores condições para estabelecer contactos do género com colegas de outras nacionalidades, com vantagens inegáveis para a acumulação do seu capital social (quadro 6.21).

Quadro 6.21: Contactos de músicos cabo-verdianos na AML com os seus colegas estrangeiros, segundo o estatuto profissional (percentagem em coluna)

		Estatuto profissional			Total
		Profissional, a tempo inteiro	Semi-profissional	Amador	
Contactos	Sim	80,0	27,7	21,4	47,5
	Não	20,0	72,3	78,6	52,5
Total		100,0	100,0	100,0	100,0

N= 101

Comparando, desta feita, a frequência dos contactos dos músicos cabo-verdianos, mantidos tanto em Cabo Verde como em Portugal, na diáspora ou ainda com estrangeiros, afigura-se significativa a percentagem dos que raramente estabelecem qualquer tipo de contactos com os seus colegas, sejam eles residentes no país de origem (60,9%), na diáspora (42,6%), ou ainda estrangeiros radicados em território português (25,9%) (quadro 6.22).

Quadro 6.22: Frequência dos contactos dos músicos cabo-verdianos na AML, em Cabo Verde, em Portugal, na diáspora e com estrangeiros (percentagem)

Contactos com músicos	Cabo Verde		Portugal		Diáspora		Estrangeiros	
Diários	1	2,2	21	22,6	–	–	2	5,3
Semanais	3	6,5	31	33,3	4	12,4	14	32,4
Quinzenais	4	8,7	10	10,8	3	8,6	6	15,0
Mensais	7	15,2	7	7,5	9	26,0	7	17,2
Trimestrais	2	4,3	1	1,1	2	6,6	1	4,2
Semestrais	1	2,2	–	–	1	3,8	–	–
Raramente	28	60,9	23	24,7	15	42,6	11	25,9
Total	46	100,0	70	100,0	25	100,0	41	100,0

Quanto a destinatários, os contactos estabelecem-se com vários países mas, prioritariamente e por ordem decrescente de importância, com a Holanda (15,6%), França (9,4%) e Estados Unidos da América (6,3%), onde, aliás, existem comunidades cabo-verdianas expressivas, sendo os meios preferidos o telefone (26%), as deslocações pontuais ao estrangeiro em trabalho ou férias (26%) e a Internet (13%). As condições em que trabalham os músicos cabo-verdianos inquiridos não lhes permitem gozar férias ao longo do ano e, daí, que ainda não tenham interiorizado uma cultura de férias, enquanto profissionais de um sector cuja actividade, quase sempre exercida à noite, vai exigindo algum dispêndio físico e desgaste. É verdade, outrossim, que há uma pequena franja (28%) de músicos que se dedicam, paralelamente, a outra actividade (principal) e que se vão dando ao luxo de “tirar”, anualmente, alguns dias de férias, mas sempre a expensas dos próprios interessados (94%) e nunca suportadas pelo serviço ou grupo musical de que dependem, directamente.

Sabe-se, igualmente, que nem todos os profissionais da música têm a capacidade criativa de compor. Daí que não sejam muitos os músicos compositores cabo-verdianos na AML (35%), podendo, por isso, afirmar-se que chegam mesmo a constituir uma pequena elite dentro da comunidade musical cabo-verdiana em Lisboa. Assim, dos que se consideram verdadeiramente compositores, 41% já compuseram 21 e mais obras, 38% entre 7 e 20 e 21% até 6. Curiosamente, no seio da comunidade musical cabo-verdiana em Lisboa têm emergido, nos últimos anos, destacados compositores, principalmente na faixa compreendida entre os 17 e os 45 anos (56%). Saliente-se, ainda, que os compositores são, também, executantes musicais, e esta dupla condição de envolvimento facilita imensamente a sua actividade criativa.

Desta análise quantitativa decorre, mais em jeito de remate parcial, a configuração de um campo musical cabo-verdiano na AML integrado por um sistema de produtores (intérpretes e compositores) e mediadores, caracterizado fundamentalmente pela sua cada vez maior diversificação e heterogeneidade, mormente do ponto de vista dos estilos e formas musicais, e ainda pela presença de alguma fragilidade resultante da sua própria dinâmica. Em linhas gerais, pode afirmar-se que o campo musical cabo-verdiano em Portugal e, em especial, na AML, onde se concentram maioritariamente os agentes musicais, é híbrido, diferenciado, assimétrico e dominado apenas por um punhado de actores, que beneficiam de alguma posição relativamente

privilegiada no interior do mercado de trabalho¹³², caracterizado também por alguma precariedade ou vulnerabilidade¹³³, em termos laborais e de condições de inserção que, aliás, “continua a marcar as trajectórias laborais dos imigrantes” (Pereira, 2008: 68), regra geral associada a uma margem variável de incerteza.

No que respeita à sua composição social, o referido campo musical caracteriza-se, igualmente, pela forte presença masculina, à semelhança da própria realidade musical em Cabo Verde que ele reproduz. De facto, nesta perspectiva, o campo musical cabo-verdiano na AML é fundamentalmente masculino, na sua composição sexual, ainda que se revele relativamente significativa a presença de mulheres, em especial no domínio concreto da interpretação vocal. Todavia, perante a prevalência ainda da “dominação masculina” (Bourdieu, 1998), aliada à persistência de estigmas (Goffman, 1993), à discriminação, a estereótipos e a uma acentuada divisão de papéis no interior do campo musical, a mulher imigrante cabo-verdiana, por paradoxal que pareça, não se tem afirmado no domínio da criatividade musical (composição e interpretação instrumental), lado a lado com o seu parceiro, apesar de continuar a crescer e a projectar-se no domínio do canto, nem tão-pouco se tem distinguido na actividade empresarial, enquanto protagonista, como, de resto, seria desejável, pelas mesmas razões e por outras circunstâncias objectivas e subjectivas que a ultrapassam.

¹³² No mercado de trabalho, de resto fortemente marcado por relações de género e pela presença da precariedade nas relações laborais contemporâneas, mormente nos sectores dos serviços e da construção civil, os imigrantes (africanos e europeus do Leste) inserem-se, na sua grande maioria, nos segmentos mais precarizados e mais desprotegidos desse mercado de trabalho assalariado, isto é, na sua faixa “secundária”, embora outros pertençam ao dito mercado “primário” e a zonas étnicas da economia, de acordo, aliás, com a teoria do mercado de trabalho segmentado, segundo a qual os mercados de trabalho se caracterizam por possuírem dois segmentos principais, ou apresentarem uma característica “dual” (Peixoto, 2008: 21).

¹³³ Sabe-se, aliás, que os artistas, sejam eles músicos, actores de teatro ou não, são trabalhadores vulneráveis, não só por contingências meramente profissionais, ligadas, nomeadamente, ao subemprego, intermitência e pluriactividade, trabalho independente, contratos precários, baixos salários em determinadas categorias, mas também devido a “identidades dependentes particularmente expostas a formas específicas de poder simbólico, desigualdade e processos de *gatekeeping* para o reconhecimento” (Conde, 2009: 1).

Capítulo 7

O campo musical cabo-verdiano na AML: a dimensão qualitativa

7.1. O plano de amostragem

Uma investigação desta natureza sobre a caracterização sociológica do campo musical de imigrantes cabo-verdianos na AML requer, para além do conhecimento aprofundado da sua dimensão etnográfica (Beaud e Weber, 2003) e quantitativa ou extensiva, a utilização de uma *prática metodológica*¹³⁴ combinada¹³⁵, isto é, uma metodologia qualitativa (Lessard-Hébert *et al.*, 2008) centrada basicamente em entrevistas intensivas e em profundidade, mais do que na observação ou na análise documental propriamente dita. Assim, com vista ao conhecimento das singularidades, atitudes, opiniões e motivações de uma franja representativa dessa população imigrante específica, extraiu-se do universo de músicos imigrantes cabo-verdianos na AML inquiridos por via do questionário e da entrevista em profundidade (102 casos), tal como referido no segundo capítulo desta pesquisa, uma amostra representativa de 74 casos, correspondente a 72,5% daquele total inicial, de ambos os sexos e compreendidos entre os 16 e os 45 e mais de 46 e mais anos com base no método da amostragem por quotas¹³⁶, de acordo com o respectivo plano.

¹³⁴ P. De Bruyne, J. Herman e M. de Schoutheete, citados por Lessard-Hébert *et al.*), concebem a *prática metodológica* como um *espaço quadripolar*, construído num determinado campo de conhecimento e propõem um modelo topológico constituído pelos pólos epistemológico, morfológico, teórico e técnico (2008: 16).

¹³⁵ Segundo Uwe Flick, tem havido, a diferentes níveis, uma polémica interessante em torno da combinação das estratégias de investigação qualitativa e quantitativa, a diferentes níveis. É certo que, ao nível do debate epistemológico, têm-se encontrado diferentes maneiras de articular a investigação qualitativa e a quantitativa e, logo, integrar as duas abordagens, através de planos de pesquisa concretos e da chamada triangulação, sem que necessariamente nenhuma abordagem seja relevada para um pedestal inferior (2005: 268-270),

¹³⁶ Citando Vogt, 2001, Paula Vicente *et al.* definem a amostra por quotas como sendo “uma amostra estratificada não aleatória, ou seja, uma amostra que é obtida dividindo a população em categorias e seleccionando um certo número (ou percentagem) de elementos – quota - de modo não aleatório, de cada categoria” (2001:75). A aplicação de tal método justifica-se sempre que se estiver perante a ausência de listagens da população e se queira assegurar a semelhança necessária entre população e amostra e, logo, garantir a sua representatividade.

Quadro 7.1: Plano de amostragem dos músicos imigrantes cabo-verdianos na AML em função do estatuto profissional, do sexo e do grupo etário

Estatuto profissional	Grupo etário								Total	%
	16-45 anos				46 anos e mais					
	Masc.	%	Fem.	%	Masc.	%	Fem.	%		
A tempo inteiro	19	59,4%	2	15,4%	9	42,9%	1	12,5%	31	41,9%
Semiprofissioal	12	37,5%	9	69,2%	5	23,8%	6	75,0%	32	43,2%
Amador	1	3,1%	2	15,4%	7	33,3%	1	12,5%	11	14,9%
Total	32	100,0%	13	100,0%	21	100,0%	8	100,0%	74	100,0%

Tal como na análise da dimensão quantitativa da investigação, mais socioestrutural e de carácter mais sociológico (Bertaux, 1997), que permitiu a definição do perfil do músico imigrante cabo-verdiano na AML, para além da caracterização do respectivo campo, observam-se, na selecção da amostra em referência para esta pesquisa qualitativa, os critérios da diversidade e saturação (Guerra, 2006) enunciados no segundo capítulo, bem como o da proporcionalidade, tendo em conta a heterogeneidade dos sujeitos entrevistados. Com base neste pressuposto científico e no respectivo guião em anexo, formularam-se aos músicos seleccionados várias questões que permitiram o aprofundamento e a clarificação de alguns aspectos concretos presentes no questionário, nomeadamente ligados à sua origem social, à decisão de emigrar, à motivação da partida, à chegada a Portugal, ao trajecto e experiência migratórios e à relação com a música, de uma maneira geral, entre outras.

Aplicado o inquérito por entrevista, seguir-se-ia a fase de tratamento e a análise do abundante material recolhido, através da análise de conteúdo (Guerra, 2006; Bardin, 2006; Poirier *etd al.*, 1999) e a partir de um conjunto de dimensões analíticas que figuram em anexo.

7.2. Identificação sociológica dos músicos entrevistados e processos imigratórios

Os músicos imigrantes cabo-verdianos radicados na Área Metropolitana de Lisboa procedem, na sua quase esmagadora maioria, do meio urbano do seu país de origem, se bem que existam alguns casos de oriundos do meio rural, onde, aliás se socializaram durante a infância e a adolescência, mormente entre as chamadas batucadeiras da ilha de Santiago. Trata-se, portanto, de uma imigração socialmente selectiva, que se diferencia da imigração cabo-verdiana em geral, onde as origens rurais tem grande expressão.

De entre elas, refira-se, por exemplo, o caso de uma das batucadeiras, actualmente residente no Bairro do Alto da Cova da Moura, que proveio directamente da Cidade Velha, onde se dedicava à venda no mercado do peixe e frutas, pelo menos até à sua emigração definitiva para Portugal. Aliás, há uma correlação estreita entre o género musical do batuque e a origem social dos seus protagonistas, normalmente mulheres do campo ou de ascendência rural e humilde.

Relativamente à sua extracção ou origem social, a maioria dos músicos procede de famílias ditas alargadas e modestas, sem recursos necessários ao sustento do agregado, destacando-se entre eles os mais velhos:

Eu tive uma infância terrível e atribulada, de gente pobre, de gente que não tinha condições de vida, de gente que andava muito para procurar vida, que teve de quebrar muita pedra. Morava com a minha mãe e com as minhas irmãs. Em S. Vicente, fiz apenas a ex-4.^a classe de instrução primária, mas não prossegui os estudos por não ter meios, embora eu tivesse vontade para o fazer. Os meus pais não tinham recursos. Concluí a escola primária e passei a trabalhar onde aparecesse: um dia, trabalhava na estiva, outro dia trabalhava na Companhia Shell. Mas, o primeiro trabalho que fiz na vida foi descarregar barco na estiva e, na altura, contava 18 anos. [Cantor, 76 anos, músico profissional a tempo inteiro, Estrada de Benfica]

Outros músicos, também oriundos de famílias cabo-verdianas extensas e humildes, foram bafejados pela sorte e conseguiram estudar, abraçando, finalmente, a carreira musical, num percurso não linear e à custa de alguma mobilidade interna:

Tive uma infância tranquila, apesar de descender de uma família humilde e de me ter educado com grandes sacrifícios dos meus progenitores. Nasci na Praia e aqui completei o ex-3.º ano liceal. Depois, fui para Santarém a fim de ali prosseguir e concluir os estudos liceais. Frequentei, também, a Escola de Regentes Agrícolas e concluí o curso. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

Na origem da sua emigração para Portugal pesaram, naturalmente, motivações de ordem económica, na maioria dos casos, embora noutras situações tivessem concorrido outras razões, que não a primeira:

Cheguei a Portugal em 1970 e vim de São Vicente porque Bana me convidou para gravar e actuar com o conjunto Voz de Cabo Verde. Quando cheguei a Lisboa, fiquei hospedado numa pensão na Rua de S. Bento, em Lisboa, que se chamava Hotel Maeva. Depois, abandonei o conjunto Voz de Cabo Verde e continuei a tocar em Portugal. [Guitarrista, 63 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

Tratava-se, pois, para muitos, da primeira emigração, mas, na realidade, nem todos que o fizeram, tê-lo-ão feito por razões meramente económicas, até porque alguns deles trabalhavam no país de origem e não enfrentavam quaisquer dificuldades económicas:

Cheguei a Portugal a 21 de Janeiro de 1983, proveniente directamente de S. Vicente e tratava-se da primeira emigração. Obrigado pela mãe, vim contra a minha vontade, eu não queria vir porque estava muito bem em Cabo Verde, pois pertencia, na altura, ao grupo musical mindelense Wings. Eu era famoso, pois consideravam-me o segundo baterista ali em S. Vicente. Fui convidado pelo Bana, que me enviou uma carta com dinheiro, e integrei o então Voz de Cabo Verde dirigido pelo Paulino. [Baterista, 47 anos, profissional a tempo inteiro, Monte Abraão]

Para outros, a sua saída de Cabo Verde prendia-se sobretudo com o forte desejo de conhecer outras paragens, desvendar novos horizontes e vencer novos desafios, em plena fase juvenil:

Fiz a 4.^a classe na Achadinha e imediatamente comecei a trabalhar. Aos 19 anos, tive uma filha e passei a trabalhar na Praia como vendedeira ambulante. Em 1976, emigrei para Portugal, apesar de me sentir bem em Cabo Verde, devido à ilusão, dizia-se que Portugal era assim, era assado, tinha isto, tinha aquilo, pronto, a gente via tantas coisas. Eu, com aquela ilusão, pedi à minha tia dinheiro emprestado e parti com a minha filha. Mais tarde, acabei por passar a residir definitivamente em Carcavelos e comecei [...] a trabalhar na indústria hoteleira, onde me encontro até agora. [Batucadeira/compositora de batuque, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

No fundo, a ilusão e o sonho de uma vida melhor terão estado na origem da emigração de alguns músicos cabo-verdianos para Portugal, precisamente numa fase decisiva da sua vida:

Parti da ilha do Sal, onde trabalhava na construção de pequenas moradias, e cheguei a Portugal a 5 de Outubro de 2000, pensando que aqui houvesse uma vida melhor, mas afinal as coisas são piores. A razão principal era o trabalho. A minha mulher também trabalha para complementar o orçamento familiar, mas não dá para nada, não sobressai. [Violinista, 43 anos, semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros, Loures]

O papel das redes familiares e de amigos nesses fluxos emigratórios para Portugal não é menos relevante, funcionando também como um importante factor de inserção no país de fixação, sobretudo na primeira fase do processo:

Nasci na Cidade Velha, na ilha de Santiago, e sou filha de agricultores. Apesar de estar a trabalhar ali como peixeira, emigrei para Portugal por causa daquela ilusão da procura de uma vida melhor. Já em Portugal, tinha algumas primas e solicitei o visto na Embaixada de Portugal em Cabo Verde. Na altura, eu já tinha uma filha, mas o meu pai havia falecido, ficando apenas a minha mãe, a minha avó, a minha madrinha e ainda uma irmã que trabalhava na Alfândega [...] na Praia e, graças à ajuda destas quatro pessoas, emigrei para Portugal em 1985, vim directamente para o Bairro do Alto da Cova da

Moura e passei a residir em casa de uma das primas. [Batucadeira/compositora, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Músicos mais jovens residentes em Cabo Verde terão chegado a Portugal com o estatuto de estudantes, acabando, mais tarde, uma vez instalados, por enveredar definitivamente pela carreira musical:

Cheguei a Portugal, pela primeira vez, em Abril de 1999, para vir estudar canto com uma bolsa que me deram. Quando vim para Portugal, cantava no Hotel Morabeza no Sal, dedicava-me à vida nocturna e, por isso, acabei por abandonar o liceu. Entretanto, vim, comecei a ter aulas de canto e estive ali dois anos, mas queria entrar numa escola de música para aprender piano e guitarra. Vim para Portugal e fiquei, mas a minha intenção não era ficar, sinceramente, era terminar as aulas de canto e ir-me embora para Cabo Verde, mas acabei por ficar cá. [Cantora, 31 anos, semiprofissional, Benfica]

Portanto, o principal móbil da vinda dessa jovem intérprete de mornas e coladeiras para Portugal terá sido de índole musical e não económica, aliás, à semelhança de outros casos, ou seja, com o apoio de uma figura pública portuguesa a cantora vem para Portugal estudar música, mas, depois, radica-se definitivamente em território português, enveredando pela carreira musical.

Também há ainda músicos cabo-verdianos que, aproveitando deslocações musicais a Portugal, acabam por cá permanecer, dedicando-se à actividade musical:

Cheguei a Portugal em 1998 e vim da ilha de S. Nicolau onde residia e trabalhava. Vim como músico com um grupo para actuar cá em Portugal durante oito dias e regressar logo, mas fiquei cá e comecei a trabalhar na construção civil como ladrilhador, até agora. [Guitarrista e cantor, 39 anos, semiprofissional, Cacém]

À semelhança de outras categorias profissionais, os músicos, em Cabo Verde, são objecto de movimentos migratórios internos, a partir da sua ilha de origem, quer ao nível interilhas, quer

no sentido rural-urbano e, por isso mesmo, beneficiam de experiências de vida diversificadas que enriquecem, inclusive, a sua prática e aprendizagem musicais. A título meramente exemplificativo, atente-se no caso de um antigo intérprete de violão e cavaquinho, residente em Portugal, há muitos anos e cuja aprendizagem musical se verifica ainda na sua fase de infância na sua ilha natal em Santo Antão, mais precisamente na então Vila do Porto Novo, em ambiente familiar, emigrando posteriormente para a ilha vizinha de São Vicente juntamente com a mãe, onde inicia propriamente a sua carreira musical ao lado de nomes sonantes da música mindelense como Armando Tito, Ti Fefa, Lourenço Foca, Manel Clarinete, Joãozinho Espadinha ou Armando Pitanga, entre outros.

As causas dos fluxos migratórios são variadas, sendo as mais comuns de índole económica. Na generalidade, as migrações, cujas consequências se revelam a vários níveis nas duas sociedades entre as quais se verificam, resultam da combinação complexa de factores de atracção¹³⁷, factores de repulsão, bem assim das “decisões individualmente tomadas pelos migrantes” (Almeida, 1994: 85). Assim, na origem da sua emigração para Portugal, pesaram, naturalmente, motivações de ordem económica, na maioria dos casos, embora noutras situações tivessem concorrido outras razões, que não a primeira:

Curiosamente, no seu país de origem, em Cabo Verde, a maioria das batucadeiras são de origem marcadamente rural e agrícola, com fraco nível de escolaridade (no máximo a ex-4.^a classe de instrução primária), trabalhando algumas, por exemplo, também na construção de estradas e de diques, carregando à cabeça pedras e sacos de cimento, para além da venda ambulante que mobiliza algumas. Outras nem sequer chegaram a concluir o ensino primário e apenas dizem saber assinar o seu nome.

7.3. Iniciação à música: o processo de socialização musical em Cabo Verde e a inserção em Portugal

Quase todos os músicos cabo-verdianos entrevistados encontraram a música em casa, ou melhor, nasceram e cresceram com ela, havendo quem mesmo a tenha encontrado na “barriga da

¹³⁷ Os ditos factores de atracção são as condições estruturais e conjunturais que, nas áreas de destino, favorecem a entrada de imigrantes, enquanto os de repulsão são todos os que contribuem para que uma parte da população de uma determinadas área ou país procure alternativas de vida noutros espaços geográficos (Almeida, 1995: 86).

mãe”. É claro que a socialização musical não se circunscreve apenas ao ambiente familiar, onde ela terá sido mais visível e exercida particularmente pelo pai, pois quase todos os entrevistados aprenderam a tocar e a cantar em serenatas protagonizadas exclusivamente por homens encostados às janelas das namoradas ou preferidas e em redes informais de amigos.

O meu pai obrigava-me a mim e aos meus irmãos aprender a tocar e, às vezes, queríamos fugir, mas ele fazia tudo para que nos aproximássemos dele. Comecei em casa com o chocalho e reco-reco e tinha ainda entre os 10 e os 11 anos. Nos bailes onde tocava o meu pai, já tocava o chocalho, mas, depois, comecei a tocar viola de 10 cordas, pois ele viu que tinha jeito para viola de 10 cordas. Mais tarde, ele passou-me para cavaquinho, pois viu que eu não tinha muito jeito para violão, mas, sim, para o cavaquinho, para o qual tinha mais balanço, mais compasso, mais força e, então, empurrou-me ainda mais para o cavaquinho do que para a viola de 10 cordas e passei a acompanhá-lo naquele instrumento. Até hoje, continuo com o cavaquinho. [Executante de cavaquinho, 37 anos, músico profissional a tempo inteiro, Póvoa de Santo Adrião]

Na realidade, os aprendizes praticavam mais do que um instrumento musical, consoante fosse a vocação de cada um e o interesse imediato que tais instrumentos pudessem despertar neles, se bem que acabassem por eleger o seu instrumento de predileção. Também não é menos certo que havia certos pais que se opunham terminantemente à aprendizagem dos filhos, pois, na altura, a música era considerada profissão menor e desviante e, como tal, reprimida socialmente, o que obrigava a que alguns acabassem por aprender a tocar às escondidas e à revelia dos progenitores, por via da observação.

Se bem que a maioria dos músicos entrevistados apenas toque de ouvido, frequentaram escolas de música no país de origem, antes da sua partida para Portugal, destacando-se, de entre elas, algumas instituições religiosas que tiveram um papel fundamental na aprendizagem da música, sobretudo nas cidades do Mindelo e da Praia. Aliás, as igrejas salesiana e nazarena formaram muitas gerações de músicos cabo-verdianos, tanto no domínio da execução de instrumentos musicais como no canto, sem contar, igualmente, com uma ou outra escola de formação profissional que teve algum mérito na formação de jovens.

Comecei a cantar desde que eu tinha os meus 6 a 7 anos, na Escola Salesiana em São Vicente, onde estudei, até à 4.^a classe, e foi ali que comecei a tomar gosto pela música com o falecido Padre Cristiano. Saí dessa escola e continuei a frequentá-la, pois fazia parte do coro. [Cantora, 30 anos, amadora, Cacém]

Antes da sua emigração para Portugal, alguns músicos chegaram a pertencer a bandas musicais no país de origem, para além de exercer uma ou outra actividade profissional extra-musical, também geradora de rendimento. Embora o móbil da emigração de muitos tivesse sido a música, o certo que a inserção no meio musical em Portugal, pelo menos numa primeira fase, nem sempre foi possível e decorreu através de um longo processo.

Vim mais para tocar, mas [...] cheguei numa fase em que não encontrei oportunidade no domínio musical. Já em Cabo Verde tinha uma profissão, pois, trabalhava na construção civil, na parte ligada ao ferro, actividade que eu aprendi com um meu irmão que trabalhava na parte da construção técnica, que se chama Djeca, que era responsável, e ainda com outro irmão, que vive nos Estados Unidos da América, de nome Djôdjô. Assim, em Lisboa, resolvi enveredar também para esta área da construção civil, porque encontrei o meu irmão, filho mais velho da minha mãe e viu que eu tinha jeito para o ferro e pôs-me com ele a trabalhar. Assim, a minha primeira actividade foi na construção civil como armador de ferro. E safei-me porque tinha jeito para trabalhar com o ferro, tinha jeito, e já fiquei como ferreiro, desde 1990 a 1999. Nessa altura, eu tinha bom salário, melhor do que o salário na música, neste momento. Vim numa época boa, mas depois o trabalho no sector da construção civil veio complicar-se. Um belo dia, encontrei-me em Lisboa com Tito Paris e convidou-me voltar a tocar e aceitei logo o convite, pois eu estava numa profissão errada. [Executante de cavaquinho, 37 anos, músico profissional a tempo inteiro, Póvoa de Santo Adrião]

Assim, em 1999, respondendo ao convite de Tito Paris, este executante de cavaquinho entra em cheio na música cabo-verdiana em Portugal, precisamente pelas mãos daquele, após ter

abandonado a profissão de armador de ferro, que lhe dava algum dinheiro, «sim, fiquei a tempo inteiro na música e fiquei a tocar com o Tito, ora aqui, ora ali, ora acolá, e este colocou-me logo no Restaurante Enclave, que era, na altura, propriedade do próprio Tito, Leonel e Bana”. [Idem]

Alguns músicos são, pois, obrigados a trabalhar no sector da construção civil, da carpintaria, da ferraria ou ainda da restauração, até à sua inserção definitiva no sector da música e sujeitam-se a uma fase de transição que poderá durar algum tempo. Assim, grandes executantes da música cabo-verdiana em Portugal passaram, antes da sua entrada na cena musical, pela actividade no sector da construção civil, em primeiro lugar, contando com o apoio de alguns conterrâneos, bem como de algumas redes, nessa difícil fase de transição para a vida artística.

Em Portugal, o meu primeiro trabalho foi na obra de construção civil, embora eu tivesse vindo fazer experiência de música. É que, quando cheguei a Portugal, na altura, em 2002, não podia integrar facilmente e comecei logo a fazer serviço de carpintaria com um primo meu, ao mesmo tempo que me faziam convite para tocar em vários lugares, mas sem deixar o trabalho. Mas, depois, trabalhava e, às vezes, o empregador, que era meu primo, mas que, por sua vez, dependia de patrão português, pagava-me com atraso e, por isso, comecei a ter dificuldades. Morava em casa da minha mãe e ela apoiava-me muito. Entretanto, comecei a ter muito apoio do cantor e teclista Luís de Matos, que me convidava para tocar com ele. Aliás, toquei com Luís, como executante de violão, durante cerca de dois anos e, graças a ele, comecei a integrar-me na vida musical em Portugal, ao ponto de abandonar o trabalho de carpintaria a que me dedicava, mas sem grandes rendimentos. Também, tocava aos fins-de-semana no Restaurante “Vulcão” do Benjamin, em Buraca (Bairro do Alto da Cova da Moura). [Guitarrista, 44 anos, músico profissional a tempo inteiro, Ajuda]

Circunstâncias várias terão levado a que alguns músicos tenham sido obrigados a abandonar a vida musical e a abraçar outras actividades profissionais, mesmo que a título provisório, até conseguir alguma estabilidade. Veja-se, por exemplo, o caso de um jovem cantor, hoje profissional a tempo inteiro, que emigra definitivamente para Portugal em Março 1997, onde, aliás, estivera anteriormente por motivo de saúde, que é obrigado, durante cerca de quatro meses, a trabalhar no sector da construção civil, não se tendo conseguido adaptar, por se tratar de

um trabalho muito duro, explorador e extremamente desonesto da parte de quem emprega as pessoas. [Cantor, 41 anos, músico profissional a tempo inteiro, Algés]

Todavia, há músicos que chegaram a Portugal através de outros canais e que, por isso mesmo, não passaram por experiências profissionais mais ou menos dolorosas, antes do seu ingresso na actividade musical profissional. Assim, em 1998, por exemplo, alguns vieram ao abrigo de contratos celebrados com companhias de dança contemporânea portuguesas que terão durado pelo menos três anos, com todas as condições e garantias, e, findo o contrato,

deixei de participar em grupos em cima do palco, como *performance*, deixei de participar em projectos e passei a ocupar-me mais da música, mais da composição, mais de outras coisas que têm ver com a música directamente, apesar de eu continuar a fazer, na dança, bandas sonoras. Cheguei cá [...], mas nunca me senti integrado. [Executante de cavaquinho/viola da 10 cordas/compositor, 32 anos, músico profissional a tempo inteiro, Arroios]

Outros canais ou agentes de recrutamento de músicos impuseram-se sobretudo na década de 80 do século passado, destacando-se, em primeiro lugar, a figura de Bana, que era proprietário de uma loja de discos e de um restaurante em Lisboa, um espaço gastronómico e cultural muito procurado pelo público português e pela própria comunidade cabo-verdiana em crescendo. Assim, através dessa canal, chegaram a Portugal vários músicos profissionais para dar corpo à 3.^a edição do conjunto musical “Voz de Cabo Verde”, em circunstâncias nem sempre fáceis, tendo em conta particularmente as condições de alojamento que não eram as melhores, como recorda um deles.

Quando cheguei a Lisboa em 1988, não tinha onde ficar, a situação era muito complicada. Na altura, os meus colegas músicos aos quais vim juntar-me viviam em quartos de pensões, cada um tinha o seu quanto e, quando cheguei, nem isso sequer tive. Não tive um cubículo para me encostar (risos) e, por isso, tive que ir viver para a casa da minha tia. Foi muito complicado, muito complicado. Em 1989, decidi abandonar a música, porque a frustração era de tal forma e fui trabalhar como soldador para uma

empresa cá em Lisboa, precisamente em Carnaxide. Passados alguns meses, sou repescado pelo Paulino Vieira, que precisava fazer um trabalho, andou meses à minha procura porque, entretanto, retirei-me do meio, desapareci-me do meio e ele fez-me regressar à actividade musical, retomei a minha actividade musical. Cheguei, inclusive, pensar em regressar a Cabo Verde. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

7.4. Conceito, definição, abrangência e natureza da música cabo-verdiana

À volta da música cabo-verdiana, tem-se gerado alguma polémica sobre aquilo que deve ou não ser considerada a sua verdadeira “essência”, ou melhor, se o crioulo é ou não um elemento bastante para a sua definição. Naturalmente, as posições dividem-se entre aqueles que consideram a língua um factor essencial na definição da música cabo-verdiana e aqueles que defendem o contrário. No fundo, a questão que se coloca é saber se cantar em crioulo significa ou não praticar música cabo-verdiana. Assim, a maioria dos entrevistados contesta esta tese que vincula a língua à música, alegando basear-se a essência da música cabo-verdiana não no factor linguístico, mas tão-só num conjunto de elementos estruturantes de natureza técnica, mais ligados à melodia, ao ritmo e à sonoridade, de uma forma geral. Dito de outro modo, a língua, para muitos, não é determinante na definição da música cabo-verdiana.

[...] cantar em crioulo não quer dizer que se esteja a fazer música cabo-verdiana, porque a música cabo-verdiana tem as suas características rítmicas, harmónicas. Se eu cantar um fado em crioulo, não estou a cantar música de Cabo Verde [...], se eu cantar um *reggae* em crioulo não estou a cantar música de Cabo Verde, estou a cantar em crioulo. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

Basicamente, aceita-se a “essência” da música cabo-verdiana, a sua evolução ao longo dos tempos, através nomeadamente de empréstimos de novos elementos, mas sem perder as suas características, pois

[...] acho que a morna tem uma identidade própria e um sentido harmónico que lhe pertencem, podemos alterá-la ligeiramente, mas atenção à forma como ela é alterada. Uma pessoa em Cabo Verde que compõe extremamente bem e veio alterar um bocadinho o sentido harmónico da morna, mas não fugindo àquela tal raiz. é, por exemplo, Betú. Não aceito, por exemplo, que um cantor cante *zouk* e diga que, só por ser cabo-verdiano, está a cantar música de Cabo Verde. Isto não aceito. [Pianista/director musical, 47 anos, músico profissional a tempo inteiro, Pontinha]

É certo que no interior de Cabo Verde, a música tem evoluído,

[...] estive em Cabo Verde, há pouco tempo, e fiquei extremamente bem impressionado por ter encontrado ali rapazinhos de 18, 19 e 20 anos a tocar e a respeitar aquela sonoridade típica cabo-verdiana, com muitas inovações, em termos de sentido de harmonia, mas respeitando a matriz musical. Fiquei contente porque há um movimento que volta a defender isto. [*Idem*]

Tal movimento interno virado para a defesa da evolução da música cabo-verdiana e assente no respeito pela sua sonoridade e essência projecta-se, de alguma forma, para o exterior do país, em direcção à diáspora, onde, aliás, se encontram “pequenos núcleos aqui, ali e acolá” [*idem*].

Para outros, essa polémica não tem qualquer razão de ser, tanto mais que a música cabo-verdiana não se pode fechar a influências vindas do exterior, como se elas não existissem, refugiando em rotulações que em nada abonam a favor de uma classificação musical baseada em parâmetros ou critérios minimamente objectivos.

Considero esta polémica muito esquisita, ou seja, se esta música é cabo-verdiana ou se não é cabo-verdiana. Não perfilho essa polémica porque nós sempre fomos um povo aberto a toda ou quase toda a informação e a influências, até porque tem a ver com a razão da nossa existência enquanto seres humanos, somos abertos a outras culturas, mas, felizmente, nunca fechados. A verdade é que tudo aquilo que tem a ver com a música

africana veio da Europa, nomeadamente de Portugal, e do Continente Africano e nós absorvemos e tomamos isso como uma coisa nossa. Sempre foi assim e eu acredito que vai continuar a ser assim, nós vamos continuar a absorver [criticamente] as informações e vamos transformá-las numa coisa nossa. Isto é natural, hoje estamos num mundo em que não podemos fechar os ouvidos e dizer assim, eu não quero isto, não. Não é importar, é absorver criticamente. Querendo ou não, vamos ter que absorver essas informações, mas, depois, vai caber a cada um dar a sua interpretação e fazer uma coisa dela., mas, depois, vai caber a cada um dar a sua interpretação e fazer uma coisa dela.

Não gosto de rotulações, porque acho que estar a rotular as músicas é estar a retirar a capacidade de cada um de nós, enquanto criativos, enquanto criadores, é estarmos a fechar-nos numa concha e dizer isto é A, B, etc. Para mim, a música é como uma árvore, percebes, em que a árvore está constituída pelas raízes, pelo tronco, depois, as ramas, as folhas, os frutos. Agora, se formos analisar bem, a cor do fruto desta árvore não tem uma tonalidade uniforme, há sempre uma diferençazinha ali, mas não deixa de ser o fruto desta árvore, o tronco está aí. É por isso que quando eu faço música cabo-verdiana, faço música cabo-verdiana exactamente a pensar numa árvore: tenho aqui este tronco, mas agora vamos tentar modificar isto de forma a que esteja aberta ao mundo. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempointeiro, Sintra]

Todavia, refira-se que, se a excessiva abertura ao mundo não for gerida correctamente, poderá, de algum modo, fazer perigar a “essência” da chamada música tradicional cabo-verdiana, se bem que isso, à partida, não constitua um problema de fundo para alguns músicos, pois,

temos uma capacidade enorme de não só absorver as informações que nos vão chegando todos os dias, ainda por cima com a Internet, via satélite, mas, ao mesmo tempo, temos a capacidade de ser cabo-verdianos. Costumo dizer que é preciso saber separar as coisas [...], as pessoas podem absorver as influências todas, mas, depois, quando chega o momento, vem ao de cima aquele sentimento e vamos tratar a morna como ela é mesma. [Idem]

Independentemente das classificações mais ou menos rígidas que não abonam a favor da abertura da música cabo-verdiana, na realidade esta caracteriza-se por uma série de padrões ou critérios distintivos de outras músicas. Mas, afinal que critérios são esses, ou melhor, quando se fala de música cabo-verdiana de que música se estará a falar?

Se estivermos a falar da morna, estamos, estamos a falar de música cabo-verdiana, se falamos da coladeira estamos a falar de música cabo-verdiana, se falamos do funaná ou do batuque, sim senhor, porque são estilos bem delineados. Agora, se, depois, falamos de uma batida *zouk*, cantada em crioulo, não que eu tenha nada contra, mas quando dizemos que aquilo é música cabo-verdiana temos que ter em atenção quando o afirmamos, embora seja uma expressão musical válida como qualquer outra, é apenas uma observação que faço. Não estou com isto a dizer que não se deva estender a música, porque a música é isso, a música é música, mas temos que ter algum cuidado na classificação [...], pois nós os seres humanos queremos catalogar tudo. Eu prefiro que as pessoas me digam que isto é música. É música. Mas, dizer que é música de Cabo Verde, não me parece que se estaria a fazer justiça a um Jotamont, a um B. Léza, a um Paulino Vieira ou a um Luís Morais [...], não obstante a música ser um instrumento vivo [...]. [Cantor e baixista, 41anos, descendente de imigrante cabo-verdiano, músico profissional a tempo inteiro, Paço d'Arcos]

A circunstância de se tratar de músicas produzidas e interpretadas por cabo-verdianos não significa que, à partida, se esteja a falar de música cabo-verdiana, porquanto a nacionalidade não é um requisito único e suficiente de definição de música cabo-verdiana. É certo que, hoje em dia, a música cabo-verdiana, já catalogada na chamada *world music*, graças à Cesária Évora, não consegue fugir a essas misturas, que a vão absorvendo.

Contrapondo-se a uma visão meramente purista ou conservadora, há, pois, uma corrente liderada essencialmente por jovens músicos que advoga uma visão eclética, sincrética, aberta e verdadeiramente integrada da música cabo-verdiana, independentemente dos géneros ou estilos musicais. Sendo assim, a língua não tem peso na definição da essência desta última, ou seja, a definição de música cabo-verdiana não passa pela língua crioula, no sentido em que se

eu estou a cantar um *blues* em crioulo, um *reggae* em crioulo, não estou a cantar música de Cabo Verde. A Titina Rodrigues, eu gosto muito dela, ela tem uma forma de interpretar as músicas também fora de série, ela vive a música de uma forma muito intensa.

Por outro lado, a própria música de Cabo Verde impõe limites, mormente num contexto de globalização em que são tantas as influências. Contudo, essa definição de tais limites da música não é empresa fácil e não se considera

relevante de todo definir o conceito de música de Cabo Verde, nem as fronteiras, nem as balizas. Aliás [...], isto tudo resume-se [...] a um sentimento, mas pode ser algo muito genérico, não é relevante [...], até porque, hoje em dia, já não é possível fugirmos às influências que temos do mundo inteiro, nós vivemos num mundo globalizado. [Cantora, 26 anos, estudante-música semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros, Loures]

No passado, tornava-se mais fácil fugir às influências musicais viessem donde viessem, já que, nessa altura,

o meio eram as pessoas que nos rodeavam, eram os nossos pais, eram os nossos vizinhos, eram essas pessoas que as transmitiam [...]. Claro que nós temos que tentar manter essa tradição para mostrar as pessoas, mas, lá está, não é fácil saber, de facto, o que é essa tradição, porque o que era para o Bana, o que ele viveu, o que ele sentiu, os temas que eram importantes, na altura, não o são hoje em dia para mim; os instrumentos que eles utilizavam na altura, ainda hoje existem [...], mas, com tanta coisa nova, eu não posso estar a cantar a minha realidade e utilizar coisas que se utilizava, no passado, é impossível, porque não é ser fiel ao que se vive. [*Idem*].

Daí que se imponha a preservação da chamada música tradicional cabo-verdiana, mas reformulando o conceito de tradicional, que tem um significado diferente para cada geração de músicos, em função do seu tipo de socialização, das suas experiências e das suas mundivências.

Aliás, em Portugal assiste-se a um esforço evidente no sentido da preservação desse tipo de música, sobretudo da parte das intérpretes femininas, embora não se evitem influências externas, tal como no passado,

[...] os mais velhos sempre fizeram misturas com outras coisas [...] e continuamos a fazer o mesmo. As misturas representam um factor positivo [...]. Sempre foi assim. Neste momento, em Portugal, a música anda à procura de raízes, outra vez, tal como no passado, as gerações recentes tentam procurar as raízes, podem meter alguma coisa, mas a raiz está lá. A sua contribuição para a música cabo-verdiana é positiva. [Pianista/arranjador/director musical, 41 anos, músico profissional a tempo inteiro, Seixal]

7.5. Penetração e presença da música cabo-verdiana na AML, a partir de testemunhos individuais

Vários são os nomes apontados como os principais responsáveis pela divulgação e penetração da música cabo-verdiana em Portugal. Para além de Fernando Quejas e de Marino Silva, na fase de arranque do processo nos anos 50, destaca-se, mais recentemente, o papel de outras figuras cimeiras da história da música cabo-verdiana em Portugal, com destaque, em primeiro lugar, para Paulino Vieira, cujo percurso é considerado incontornável por alguns:

hoje em dia, temos arranjos belíssimos que Paulino fez de violinos e não só, com grandes naipes de sopro e isso é uma abertura extremamente grande em relação àquilo que era o caminho que a música de Cabo Verde começou com o próprio percurso evolutivo do conjunto musical Voz de Cabo Verde: o Voz de Cabo Verde antes do Bana, depois o Voz de Cabo Verde durante o Bana, depois o Voz de Cabo Verde antes do Paulino e o Voz de Cabo Verde durante o Paulino. Portanto, são várias vertentes do Voz de Cabo Verde, em que se nota, claramente, uma evolução ascendente daquilo que era a tendência da música cabo-verdiana em Portugal. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

Já na década de 80, não deixa de ser igualmente relevante a emergência no plano musical de Dany Silva, associado ao papel do turismo português que contribuiu, de certo modo, para a divulgação e expansão da música cabo-verdiana neste país, tal como realçado pelo próprio artista cabo-verdiano:

Não há dúvida de que a minha contribuição foi grande, porque tive a sorte de estar numa editora grande e furava as rádios todas. Essas editoras distribuía os discos a todas as rádios portuguesas, nessa altura ainda não havia rádios piratas nem essas emissoras tantas que há por aí. Eram a Rádio Renascença, Rádio Clube Portuguesa, Emissora Nacional, Rádio Voz de Lisboa, que tinham secções no Porto, no Algarve e pronto. Portanto, eu comecei a ser divulgado em todo o país [...], não só na zona da Grande Lisboa. e a fazer espectáculos do Minho aos Açores. E hoje já se ouve a música cabo-verdiana em todo o Portugal, já se ouve em todo o Portugal, porque as pessoas começaram a ouvir e, depois, também o turismo contribui para a sua divulgação. Considero-me, pois, [...] um dos responsáveis, um dos muitos responsáveis, pela divulgação da música cabo-verdiana em Portugal, mas não posso esquecer-me de nomes como o da Titina, do Bana, do Paulino Vieira, Celina Pereira, do Tito Paris, a cantar fora de Lisboa. A maior actividade musical do Bana centrava-se em Lisboa, [...]. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

Ao longo dos tempos, a música cabo-verdiana conseguiu penetrar no espaço português ao ponto de, hoje em dia, a sua presença ser cada vez mais forte, a julgar por vários depoimentos:

os portugueses gostam muito da música cabo-verdiana e cada vez mais. Ultimamente, tenho estado a tocar no B. Léza, que todos os dias quase enche. Mas, se fores contar quantos cabo-verdianos lá estão, és capaz de te assustar de tanta pouca gente. [Pianista/director musical, 47 anos, músico profissional a tempo inteiro, Pontinha]

Em 1979, a música cabo-verdiana em Portugal não era tão conhecida como agora e, na opinião de alguns músicos profissionais cabo-verdianos, o seu consumo, sobretudo a partir de finais dos anos 70, deve-se ao facto de os portugueses, em especial, e europeus, de uma forma geral, começarem a

a sentir que, realmente, há qualquer coisa na música de Cabo Verde, que há qualquer coisa na forma de estar e na forma de vida dos cabo-verdianos, que é algo muito singular, onde se sentem bem acolhidos. A presença da cultura cabo-verdiana neste país é hoje em dia forte, ela já começa a ter imensa força e, comparada com o momento em que quando cheguei a Portugal, [precisamente em Dezembro de 1979], verifica-se uma grande diferença, há uma grande evolução, uma grandessíssima evolução. Acho que os portugueses, se calhar, não conheciam essa música [...], se bem que existisse já o fenómeno do Fernando Quejas, do Marino Silva e, mais tarde do Bana, sim, mas em circuitos muito condicionados. Digamos que, na altura, precisamente em 1979, a música cabo-verdiana não tinha ainda grande espaço em Portugal e nem se tinha afirmado e expandido tal como acontece agora. [*Idem*]

Contudo, há quem inverta os termos do processo de penetração da música cabo-verdiana em Portugal ao afirmar que

foi o contrário, pois os portugueses é que penetraram na música cabo-verdiana. Curiosamente, havia um movimento grande de músicos portugueses a frequentar o Restaurante Monte Cara, por causa da banda Voz de Cabo Verde e do Paulino, nos finais dos anos 70 e 80, de entre os quais o Rui Veloso, Os Heróis do Mar, e não o contrário. Os portugueses é que se foram aproximando, houve muita aproximação de músicos portugueses em relação a músicos cabo-verdianos. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

De facto, a música cabo-verdiana instalou-se em Portugal, há já alguns anos, através de um longo processo, e hoje vários artistas portugueses já a interpretam, graças também ao papel da Cesária Évora na sua divulgação além-fronteiras.

Quando conheci o cantor português Vitorino, nos anos 90, já cantava música cabo-verdiana, não só mornas, como também funaná e era dos poucos artistas portugueses que cantavam música cabo-verdiana. Hoje não, qualquer artista português canta música cabo-verdiana. Acho que a Cesária levou a música a um ponto alto, em termos globais, qualquer país, neste momento, conhece a música cabo-verdiana. [Cantora, 36 anos, semiprofissional, Calçada da Memória]

Até finais de 60, a música cabo-verdiana em Lisboa era difundida através de um programa radiofónico por Fernando Quejas e Marino Silva, pelo menos até à primeira metade de 1974, altura a partir da qual o ambiente musical na AML começa a ganhar outros contornos.

Em 69 e anos seguintes por aí, até quase 25 de Abril, era assim: quando passavam uma música de Cabo Verde na rádio, eu pegava rapidamente no telefone e telefonava aos meus amigos nos outros lados de Lisboa para ligarem a rádio para ouvirem aquela música, porque não havia nada de influências africanas, nada do que se pareça (...). Se a gente ouvisse uma música que era de cariz cabo-verdiano [...] era logo avisar os colegas, olha estão a dar uma música de Cabo Verde, era uma raridade dos diabos. E lembro-me outra coisa, também. Estava no autocarro, por exemplo, a gente andava muito de autocarro, se víamos uma pessoa de “cor” na rua era cumprimentar logo, era fazer uma festa, porque não havia ninguém, era super raro numa semana ver uma pessoa de “cor” na rua, era uma coisa do outro mundo. [Saxofonista/clarinetista/compositor, 54 anos, profissional a tempo inteiro, Olivais]

Na verdade, a música cabo-verdiana apenas começa a penetrar em cheio na sociedade portuguesa, a partir de 1974,

eu diria que as grandes mudanças se deram com o 25 de Abril. Antes disso, havia alguns cantores de Cabo Verde, que eu me lembre, por exemplo, havia o Djô do Black Power, havia o angolano Bonga, que cantava umas coisas de Cabo Verde, de vez em quando. No entanto, a música cabo-verdiana neste país não era ainda tão expressiva, se bem que tivesse havido uma música que marcou os cabo-verdianos naquela altura, conhecida por Tam tam tam de Nha Tabanca, tam tam de África. [*Idem*]

Já na segunda metade dos anos 70, mais precisamente em 1976, havia já alguns grupos musicais cabo-verdianos na AML com destaque para o Voz de Cabo Verde, o Black Power (1976-1978), os África Stars (finais de 1977-1984), Tulipa Negra (entre 1978/1985) e Les Amis. Um dos espaços comerciais frequentados em Lisboa nos anos 70 por cabo-verdianos imigrantes, situado em S. Bento, precisamente na zona onde passa o eléctrico, foi a casa *Tá qui tá lá*, propriedade da Dedés, que teve, na altura, um interessante papel congregador na preservação da música cabo-verdiana em Portugal. Tratava-se de um pequeno ambiente reconstituído ali nesse espaço lisboeta, digamos, um pedaço de Cabo Verde transposto para aquela zona urbana portuguesa,

uma zona de cabo-verdianos para quem quisesse encontrar amigos de Cabo Verde, para quem quisesse encontrar produtos de Cabo Verde ou ainda para quem quisesse trocar escudos cabo-verdianos para escudos portugueses [...]. Era uma ilhazinha de Cabo Verde [...], até finais dos anos 80 [...], que concentrava uma população muito grande, na altura. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

No entanto, convém esclarecer que o ambiente cabo-verdiano na Rua de S. Bento não se restringia apenas ao restaurante *Tá qui tá lá*, mas havia ali também botequins, bares, mercearias, que vendiam o dito milho “cuchido”¹³⁸ e outros produtos cabo-verdianos, onde se encontravam amigos, se tocava violão e se bebia um “groginho” para matar saudades da terra. Propriamente,

¹³⁸ Milho partido e esfarelado.

de acordo com testemunhas oculares, a música cabo-verdiana em Portugal começa a ganhar maior intensidade e a impor-se a partir de 1978, numa altura em que já se ouviam

com maior força a partir de 1978/1979, pois já se ouviam o Voz de Cabo Verde, o Black Power, o África Stars, ou Les Amis, que fizeram algumas saídas fora de Lisboa, para além de algumas gravações feitas. Depois, o Tulipa Negra, criado em Portugal, entre 78 e 79, por Joaquim Spínola, que interpretava fundamentalmente música *zouk* e reggae e um pouco de funaná. Na altura, em Portugal, havia influências musicais das Antilhas. O África Stars também tinha este tipo de influências. [Teclista, 53 anos, amador, São Bento]

Nessa ocasião, o ambiente musical em Lisboa consolidara-se e era muito festivo e cada vez mais dinâmico e marcado pela presença de alguns grupos musicais cabo-verdianos nomeadamente, os Africa Stars, que, todos os domingos, costumava organizar *matinéés* dançantes em espaço alugado, mais propriamente na Rua das Trinas, em Campo de Ourique e, sempre que não pudesse actuar, por causa de digressões ao estrangeiro e de outros compromissos, fazia-se substituir pelo Tulipa Negra.

Os África Stars tinham um sítio certo onde organizavam *matinéés* em Lisboa, ali n` Os Alunos Apolos, que fica ao pé do “En`Clave, um dos melhores espaços de música e de dança de salão de Lisboa em Portugal, conhecido internacionalmente. A gente tinha aquele sítio alugado e a comunidade cabo-verdiana e todos os arredores de Lisboa vinham lá parar, todos os domingos, sem falhar [...]. A casa estava por nossa conta e, quando fazíamos digressões, ficava lá um grupo a tocar contratado por nós para fazer as *matinéés* até que voltássemos. [*Idem*]

Havia um ambiente [em Lisboa] muito forte, muito tradicional, dominado pelos chamados bailes populares, verdadeiras festas. Na altura, havia muitos grupos musicais, mais grupos musicais do que agora. Era um ambiente muito forte. Na altura, os cabo-verdianos não frequentavam muito discotecas, preferiam bailes animados por grupos

musicais cujo repertório musical era dominado pela coladeira e pelo funaná, graças à influência do Bulimundo, através, designadamente, da discografia. O Tulipa Negra, por exemplo, privilegiava o funaná e o *reggae*, mas, também, naquela altura estava na onda o *zouk* da Martinica, mas um *zouk* mais cadenciado. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 44 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Comparado com as actuais condições que têm os músicos cabo-verdianos em Portugal e em especial em Lisboa, o ambiente musical de então beneficiava de algumas vantagens e de algum dinamismo.

No meu tempo, tínhamos melhores condições, havia muitos grupos musicais e era fácil fazer-se uma festa, um baile ou um festival da música africana em qualquer parte Lisboa, porque havia sempre aquela influência [...]. Fazíamos isso muitas vezes e as salas estavam sempre cheias, nós não tínhamos problemas financeiros. Apostávamos em fazer bailes em qualquer sítio, porque tínhamos público. O público era maioritariamente africano, mas a maioria eram cabo-verdianos, para além de muitos angolanos, guineenses e santomenses. Conseguíamos angariar mais lucros, mais dinheiro naquela altura do que agora, a motivação era diferente, porque nunca trabalhávamos num sítio só, circulávamos, tínhamos mais vantagens, íamos para fora, conhecemos outros povos, outras gentes, tínhamos contactos com músicos portugueses e estávamos inseridos na Agência Internacional de Artistas, que é uma agência portuguesa. [Teclista, 53 anos, amador, São Bento]

Contudo, essa “guetização” musical à volta da dita música imigrante cabo-verdiana na AML,

não impediu influências externas vindas principalmente da música da Jamaica, de *reggae*, da música africana, da Nigéria [...], da música angolana, da música do Zaire, influência que a malta, depois, transportava para a música de Cabo Verde. [*Idem*]

Diferentemente dos anos precedentes, a segunda metade de 90 conhece um ambiente musical cabo-verdiano caracterizado por alguma irregularidade, de acordo com alguns músicos inquiridos que então chegaram a Lisboa, tendo em conta as dificuldades com que o mercado de trabalho musical começava a debater:

[...] naquela altura, tocava-se, às vezes, em dois espectáculos e, depois, ficava-se à espera cerca de um mês até que aparecesse o próximo. E, eu, como *freelancer*, costumava voltar sempre à actividade da construção civil, enquanto aguardava que me convidassem a tocar. Mantinha os dois lados profissionais: o da construção civil e o da música e conciliava-os e consegui naquela ocasião ser o terceiro empregado do local onde prestava serviço na área do ferro. De vez em quando, ainda [a empresa de ferro] solicita o meu trabalho, pois sou moldador, trabalho na moldagem e montagem de ferro. [Executante de cavaquinho, 37 anos, músico profissional a tempo inteiro, Póvoa de Santo Adrião]

Refira-se que nos anos 90 chegam a Portugal provenientes de Cabo Verde alguns jovens músicos, muitos deles com o estatuto de imigrantes, que tentam penetrar no mercado musical cabo-verdianos na AML.

7.5.1. Representação dos principais géneros musicais no espaço metropolitano lisboeta

Em Portugal, coabitam os principais géneros musicais tradicionais cabo-verdianos, desde a morna ao batuque, passando pela coladeira e pelo funaná, cada um com o seu devido lugar e importância. De entre os mais apreciados e que conseguiram penetrar facilmente em Portugal, a morna, que tem o seu próprio espaço e não perde terreno a favor de outros géneros musicais, mesmo o funaná, que se vai impondo, sobretudo graças ao seu ritmo electrizante e muito forte e tendo em conta o facto de a maioria da população cabo-verdiana residente em território português ser oriunda de Santiago, ilha donde provém aquele género. Aliás, a morna, a coladeira e o funaná são os primeiros três géneros musicais que foram reconhecidos e aceites em Portugal, tendo o batuque, mais recentemente, iniciado o seu processo de penetração com sucesso.

A música cabo-verdiana é tão vasta, que se ouve de tudo um pouco, mas, ultimamente, tem havido uma afluência de ritmos tradicionais quase que exclusivamente da música da ilha de Santiago, o batuque e o funaná, principalmente o batuque. O batuque tem estado a emergir e a ganhar terreno, embora a morna seja uma coisa muito mais familiar para quem ouve música anglo-saxónica, a morna é muito próxima do fado, a morna é muito próxima do *slow*, chega mais depressa aos ocidentais, chega muito mais depressa. A morna não está a perder terreno em Portugal, não perde. Não, cada género cabo-verdiano tem o seu espaço próprio. Às tantas, há uma música que está mais alto, por causa de certas composições, ou por causa de certos cantores. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Com efeito, nos últimos tempos, têm-se registado em alguns sectores da música cabo-verdiana em Portugal mudanças perceptíveis no sentido da inversão da tendência da situação, em termos de práticas musicais, ou seja, passando da morna e coladeira tipicamente barlaventenses para ritmos mais santiaguenses, mais quentes, do tipo funaná e batuque.

Tem havido algumas mudanças [...], não como se desejaria, mas tem havido mudanças. As pessoas cá em Portugal, que não são cabo-verdianas, já começam a interessar-se por outro tipo e outra abordagem de música cabo-verdiana. Antes, só se dava a conhecer aos estrangeiros morna e a coladeira, eu acho que se continua com o mesmo trajecto, ou seja, a tendência é mostrar que a música cabo-verdiana é morna e coladeira. Agora, há um grupo de pessoas que começa a mostrar que não é só a morna e a coladeira [...], um processo que se inicia muito antes do ano 2000, já em Cabo Verde, com o Katchass, que começa a introduzir o funaná no mercado cabo-verdiano, da forma electrónica [...], mas vem, essencialmente, do Pantera [...], o grande motor desta renovação da música cabo-verdiana [...], que chega a Portugal, chega à diáspora [...]. [Idem]

Particularmente nos bares e restaurantes cabo-verdianos localizados nos bairros periféricos de Lisboa, vive-se com intensidade a música tradicional cabo-verdiana, que vai

congregando algum público cabo-verdiano, fundamentalmente. Todavia, embora reconhecendo a importância desse facto, há quem identifique nesse fenómeno tipicamente cabo-verdiano algum fechamento, algum perigo, no sentido em que

nós, cabo-verdianos, temos esta coisa boa, mas que, de certa forma, tem que ser combatida, porque vivemos Cabo Verde em Portugal e isso tem dificultado muito a inserção social, dos cabo-verdianos, nomeadamente, na sociedade portuguesa. Temos a tendência de nos fechar muito nos guetos e nos nossos bairros, no bairrismo, estamos fechados no nosso mundo e não permitimos muito a abertura ao mundo. E então, limitamo-nos a tocar música tradicional [mornas, coladeiras, funaná] nas tascas, nas tasquinhas desses próprios bairros, as coisas acontecem, mas com um impacto reduzido e exclusivamente local. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

Além da música tradicional que é apreciada, ouve-se em Lisboa muita música comercial, sobretudo em determinados sectores jovens, que não afecta a dita música tradicional, pois cada um desse tipo de música ocupa o seu próprio espaço e corresponde a uma filosofia própria.

Dentro da música comercial, há música comercial boa, que coabita muito bem com a música tradicional. Eu faço música comercial, posso falar por mim, eu sei que temas como Criola de S. Bento [...] são temas bonitos, mas são temas comerciais. Se for bem tocado e bem encantado porque não? É uma imposição da editora, porque a editora não pode só estar a investir e a não ter retorno, é evidente. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

7.5.2. Representações sociais sobre os músicos cabo-verdianos

Tanto no passado como no presente, os músicos cabo-verdianos, quer no país de origem, quer na diáspora em especial, têm sido objecto de uma representação social (Monteiro, 2006) estereotipada, pelo menos em certos aspectos, que não beneficiam esta categoria profissional. Em Cabo Verde, por exemplo, alguns pais consideravam a actividade de músico como coisa para

“vadios” e, por isso, reprimiam-na, não permitindo que os seus filhos se dedicassem a ela, em detrimento da actividade escolar. Todavia, é natural que tenha havido alguma evolução positiva nos últimos anos em termos da percepção do papel dos músicos na sociedade a favor da sua própria afirmação, enquanto actores sociais. No caso concreto dos músicos cabo-verdianos radicados na Área Metropolitana de Lisboa, gozam de uma imagem ambivalente, apesar de a sociedade portuguesa reconhecer neles grande talento, sobretudo em termos de execução.

Já ao nível profissional, a percepção que se tem a respeito do músico cabo-verdiano é negativa, pois, apesar do seu reconhecido talento,

[...] é muito desleixado. A comunidade musical - e quando estou a falar da comunidade musical eu estou a falar de toda a comunidade musical cá em Portugal, já não estou a falar só dos cabo-verdianos, mas dos cabo-verdianos e dos africanos, de uma forma geral -, têm uma imagem extremamente negativa daquilo que é o seu desempenho profissional. É que o ser profissional, para mim, não é ser só um bom executante, há outras coisas que complementam, tem que ser um bom executante, mas há outras coisas que têm que funcionar e não funcionam. Passa pela escola, também. Mas, depois [...], somos muito “balda” (desleixados) nas coisas, não levamos as coisas tão a sério como deveríamos levar. E é por isso que sou muito criticado, excessivamente criticado, violentamente criticado, por ser extremamente rígido e respeitador das coisas. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

Na realidade, a representação do músico cabo-verdiano na AML tem a ver com a relação que ele tem com a música, com o mercado musical e com o próprio público e, em torno da sua postura, é que ele vai construir o seu perfil variável também em função das suas características pessoais e profissionais e do ambiente onde se insere. Assim, há quem destrinche dois perfis ou tipos de músico na AML em função da sua postura em relação à música, assim:

Há um primeiro tipo de músico, que é um bom executante, como músico e, como pessoa, é responsável, respeita os horários, respeita os compromissos. Mas, há, também,

outro tipo de músico, igualmente bom executante, mas totalmente desleixado, em termos de compromissos de cumprimento de horários. Normalmente, esse segundo tipo de profissional de música é posto de parte, porque não dão confiança às pessoas. Ou melhor, na minha perspectiva, o músico cabo-verdiano na AML pode ser analisado em duas dimensões diferentes: a vertente músico executante/instrumentista e a vertente músico como pessoa, como formação, maneira de ser, educação. Então, o lado formação, como homem, peca muito nos meus colegas, a tal noção de responsabilidade de que eu te disse na outra entrevista, por exemplo, marca-se um encontro para as 4 horas da tarde e, às 16, a pessoa ainda está sentada [...]. Mas isso tem a ver com formação [...].

Muitas vezes, um director musical quer pôr sangue novo, quer buscar um desses “meninos novos” que chegaram há pouco tempo e vêm com muitos maus hábitos de lá debaixo [de Cabo Verde] e, então, a gente tenta uma, tenta duas, tenta três e, à quarta, vai-se buscar outra vez quem já estava na equipa, porque dá melhor rendimento, dá melhor resultado [...]. Há meia dúzia de colegas meus, músicos, que fazem a vida de acordo com as regras do jogo nesta área musical, neste campo, pois existem essas regras pré-definidas. Agora, confesso que grande parte dos meus colegas continua a achar que música é tocatina, é ganhar dinheiro fácil. A maior parte dos músicos (cerca de 70%) não observa as regras do jogo estabelecidas, e, fundamentalmente, tudo isto tem a ver com a formação da pessoa, com os hábitos que a pessoa tem, tem a ver, sei lá, provavelmente, com a educação em casa. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

É que o meio musical em Portugal, seja ele cabo-verdiano ou não, tem exigências próprias,

pois as coisas funcionam de forma diferente. Tenho, por exemplo, um concerto agendado com o Dany Silva, para daqui a uma semana. O Dany vai cantar, eu tenho que fazer “trabalho de casa”, estão marcados um ou dois ensaios e, então, esses ensaios são apenas para limar as arestas. Ora, um músico que não seja responsável, a gente confia nele, dá-lhe o disco e diz-lhe, olha vai para casa, vai estudar isto e daqui a cinco dias marcámos o

ensaio. Ele vai para casa, não faz nenhum e chega ao ensaio e não sabe nada e estamos a perder tempo. A maior parte dos músicos cabo-verdianos em Lisboa não faz “trabalhos de casa”, incluídos os mais “novos”, com menos experiência, porque se forem pessoas de convicção, serão obrigados a andar a fazer “trabalho duro”, a andar a “dar ali no duro” a fim de se tornarem músicos de qualidade e, como tal, para começarem a ser chamados pelos mais “velhos” para estar aqui e ali. Apenas cerca de 10% dos músicos, ou menos, é que fazem o tal “trabalho de casa”. [*Idem*]

Não obstante a música cabo-verdiana ser bem aceite em Portugal, de uma forma geral, o certo é que, de acordo com alguns músicos profissionais,

os africanos, de uma forma geral e os cabo-verdianos, de uma forma particular, perderam a credibilidade pois são acusados de não cumprirem com a palavra, nunca aparecem a horas, falham em muitos aspectos e, então, isto tem “queimado” um bocado a música africana em geral, em Portugal, e a cabo-verdiana, também.

Há excepções, mas há indisciplina no seio de músicos cabo-verdianos. De uma maneira geral, posso dizer que não há disciplina, é difícil encontrar um grupo de músicos que sejam honestos, que cumpram as coisas, que não falhem, em termos de horário, também que estudem para melhorar. [Pianista/arranjador/director musical, 41 anos, músico profissional a tempo inteiro, Seixal]

A despeito do enorme talento que se reconhece ao músico cabo-verdiano e da imagem francamente positiva que goza no seio da sociedade portuguesa, em especial, prevalece ainda o lado da indisciplina que caracteriza o profissional da música cabo-verdiana:

Por exemplo, dizes a um músico para estar num local às duas horas para ensaiar ou actuar, ele não vai aparecer a essa hora. Acho que há muita indisciplina no seio dos músicos cabo-verdianos, embora nem todos sejam indisciplinados. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 44 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Conquanto a postura do músico cabo-verdiano no palco seja considerada por alguns “normal” e não inspire cuidados especiais, “[...], nós não podemos limitar-nos a só fazer música. O cabo-verdiano, a nível de horário, falha” [Cantor/guitarrista/compositor/ produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide].

Do ponto de vista da postura propriamente dita, o músico cabo-verdiano em Portugal, na perspectiva da generalidade dos seus pares, caracteriza-se por uma “indisciplina invisível” na sua relação com a música a que se associam, naturalmente, outros atributos. Dito de outra modo, a disciplina no seio dos músicos cabo-verdianos na AML não é tão valorizada ou assumida, pelo menos em termos meramente profissionais.

Acho que algumas pessoas desta comunidade artística são pouco disciplinadas e essa é a característica que mais me salta à vista. O músico não é tão disciplinado, é muito sentimental, digamos assim, muito ligado ao sentimento que aquela música lhe transmite, menos ligado às questões da forma e mais ao conteúdo. [Cantora-estudante, 26 anos, música semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros]

Os músicos profissionais cabo-verdianos em Portugal são extraordinários em palco, mas indisciplinado fora de palco. [Cantor 57 anos, amador, Carnaxide]

Há pessoas que levam as coisas a sério, que já se dão o devido valor e já se dão ao respeito, mas também há aventureiros que, com a sua postura, acabam por fragilizar essa tal comunidade musical e essa tal classe profissional. Por alguns, depois, pagam os outros músicos, que são sérios, com alguma reputação e tentam fazer o seu trabalho de forma profissional. Em termos práticos e, sobretudo, em termos de cumprimento de horário e outras coisas, eu penso que a maior parte dos músicos cabo-verdianos em Portugal é indisciplinada. Acho que há gente subaproveitada, mas há todo um trabalho que cada um deve fazer por si. Eu sei que há casos de pessoas que não se ajudam a si próprias e que não fazem por si, mas isso pode ser uma fase, isso pode ser consequência de outras coisas [...]. [Cantora, 31 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

Como é evidente, a indisciplina que caracteriza a quase generalidade dos músicos cabo-verdianos na AML, acaba por afectar a sua imagem, bem como o seu desempenho profissional, embora a qualidade do seu produto continue a ser altamente valorizada pelo público português, o seu principal consumidor.

A maioria dos músicos profissionais cabo-verdianos em Portugal não deixa uma boa imagem, diria mesmo que muito menos de 50% leva a sério a sua profissão [...]. Há músicos cabo-verdianos em Portugal que têm boa imagem e outros nem por isso, em termos de pontualidade, da maneira de estar, da maneira de se apresentar [...], de disciplina, numa só palavra. Alguns músicos pecam por falta de disciplina, embora haja uma camada grossa que leva a sério a sua profissão.

Essa imagem de chegar tarde, ou de um [músico] aparecer em manga de camisa, ou de *t-shirt*, por vezes o público em si até não faz caso, mas como telespectador vejo o grupo na televisão, por exemplo, ou vou seguir um espectáculo musical, não gostaria de ver num grupo musical, principalmente num suporte musical, um fulano com uma camisa de manga comprida, um outro com uma camisa acastanhada, um outro com uma camisa florida e ainda um outro de *t-shirt*. Isto acontece frequentemente, todos os dias e em todos os espaços. Há alguma bandalheira, tanto mais que [...] terá visto [cá em Portugal] quatro ou cinco músicos [profissionais cabo-verdianos] a acompanharem um artista, um de ténis, outro de sapato [...], não soa a bem. [Cantor, 57 anos, amador, Almada]

A maioria dos músicos é muito pouco profissional, porque não cumprem com as coisas, não fazem o trabalho de casa, isto é, não fazem ensaios, não chegam a horas, não programam as coisas [...]. Se no palco, a apresentação é muito boa, já em termos de traje cada um chega com a sua camisa e com as suas calças e nada disto tem a ver com a falta de recursos, porque para o músico cabo-verdiano o que, na verdade, interesse é dar com as mãos nas cordas, tocar e já está. [Dançarino/cantor/compositor, 32 anos, semiprofissional, Santa Apolónia]

Refira-se que a “bandalheira” na apresentação ao público de que também é acusada, em parte, a categoria dos músicos cabo-verdianos na AML e que afecta a sua representação ou imagem, enquanto profissionais, terá a ver, também, na opinião de alguns, com o facto de esses artistas não serem bem remunerados, facto muitas vezes imputável ao empresário ou *manager*, produtor do espectáculo e interessado, também, na obtenção de dividendos.

Há sempre tendência de “exploração”, pois, o empresário vai produzir um espectáculo e quanto mais ganhar, melhor. E o músico, ao não se sentir bem pago, não está em condições de gastar 50 ou 60 euros num par de sapatos. Eu penso que a própria pessoa em si [o músico] não tem a percepção que está com uma camisa branca e a outra com uma camisa castanha. Quer dizer, saiu de casa e vestiu-se de qualquer maneira, sem que, previamente, o produtor de espectáculo tenha sensibilizado o músico no sentido da sua apresentação correcta. [Cantor, 57 anos, amador, Almada]

Acredito que sim. De facto há pessoas mais ou menos desonestas metidas em todas as áreas. Agora, os honestos têm que pagar pelos outros menos honestos e há pouca flexibilidade em levar avante um objectivo. Acho que para obtermos resultados temos que saber fazer cedências [...], mas não aceitar à partida fazer cedências sai muito caro e, do meu ponto de vista [...], é cansativo, porque ao perdermos tempo em negociar com os músicos que supostamente deveriam estar do nosso lado, estaríamos a negociar com os compradores de espectáculo. Há muito poucas concessões e muitos poucos músicos que percebem que, em determinado momento, é importante fazer concessões para o bem deles e, também, para o bem do artista com quem trabalham para, se calhar num futuro mais ou menos próximo, já se poder pedir, no global, outro tipo de condições que também lhes favorecem. Sinto que os músicos cabo-verdianos “vestem pouca camisola” e eu, neste momento, enquanto empresária, pago um bocadinho os erros e as desonestidades que outros [empresários] já cometeram para trás e de que concretamente eu não tenho

conhecimento. Isto acontece não é só na música cabo-verdiana. [Sofia Espada¹³⁹, *management* ou empresária musical, Lisboa]

Associado à disciplina, apresentação e comunicação no palco são outros dois elementos que comprovavam o maior ou menor profissionalismo (Rodrigues, 2002) dos músicos cabo-verdianos em Portugal e diferenciam-se de geração para geração, de cultura musical para cultura musical, ou seja, há diferenças básicas que dividem uns em outros, em matéria de postura e os próprios músicos profissionais ou semiprofissionais têm consciência dessa realidade:

Desde que haja [...] fidelidade ao que se está a sentir, ou seja, se agora tenho *feeling*, fecho os olhos, que é isso que quero transmitir às pessoas, que é isso que estou a sentir, para mim isso já é postura. Acho que num espectáculo [...], hoje em dia, o público já exige muito mais, já não é só debitar umas palavras, como disse há dias um amigo [...], as pessoas têm uma imagem, têm uma maneira como comunicam com as pessoas, até porque os artistas têm uma responsabilidade social, ou seja, estão numa posição de poder transmitir uma mensagem, de ensinar qualquer coisa a alguém. Há jovens, por exemplo, que olham para um artista e que se identificam, é uma responsabilidade e, então, tudo o que se possa fazer para se transmitirem mensagens boas enquanto fonte de aprendizagem para alguém, deve-se fazer. A comunicação é extremamente importante em qualquer área e, então, na música, nas artes [...], a música é também comunicação.

Antigamente, os músicos não tinham tanta noção, ou seja, não estavam tão despertados para esse facto [comunicação no palco] e, na altura, acho que se privilegiava mais a transmissão de pensamento do que todo o espectáculo [...]. [Cantora-estudante, 26 anos, música semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros]

Diferentemente do passado, em que a comunicação no palco ao longo do espectáculo não era considerada tão relevante, as actuais gerações de músicos, já com alguma formação

¹³⁹ Entrevista que nos foi concedida em Lisboa, pela *manager*, Sofia Espada, na qualidade de informante privilegiada, a 13 de Abril de 2009.

musical, têm privilegiado tanto a forma como o conteúdo da mensagem que querem transmitir ao público, valorizando todos esses papéis. Assim, essa comunicação que se pretende seja conseguida com a necessária eficácia, passa pela formação e requer

algum respeito pelo público, no sentido de tentar fazer melhor, ou seja, se vou cantar para determinado tipo de público tenho, até certo ponto, que tentar adaptar-me e levar aquilo que lhe agrade [...], levar-lhe, tanto quanto possível, algo diferente, algo a que não esteja habituado. O público, hoje em dia, é muito exigente e não faz sentido parar. [*Idem*]

Dir-se-á, igualmente, em abono da verdade, que a representação dos músicos cabo-verdianos em Portugal, tanto no seio da dita comunidade cabo-verdiana, como entre os portugueses, é ainda marcada por alguns estereótipos que se arrastam do passado, bem como pela postura considerada menos ortodoxa da parte de muitos deles, razão por que muitos são vistos pelos próprios patrícios como “tocadores”, com a mera função de entretenimento,

eu direi que a maioria é vista como tocadores [...], muitas vezes são vistos assim e são maltratados por isso, se bem que os músicos mais novos já começam a ser “mais espertos”, a fazer-se respeitar, já vêm as coisas de outra forma», são mais escolarizados e têm maior formação musical. [Pianista/arranjador/director musical, 41 anos, músico profissional a tempo inteiro, Seixal]

Seja como for, não se pode falar de uma imagem ou representação social única e transversal dos profissionais da música cabo-verdiana na AML, pois ela varia em função do perfil de cada um, bem como das circunstâncias da sua inserção no espaço musical e da sua postura na vida artística e social. Assim,

há músicos que conseguem manter uma postura, que só dignifica a nossa música, mas, infelizmente, há músicos que não o fazem, ou porque não podem, ou porque há outras circunstâncias que impedem que façam isso. Por exemplo, quando o músico é convidado

para tocar [...], há aqueles que vão tocar só quando o *cachet* é dignificante, há outros que não discutem *cachet* e vão tocar “de graça” só pelo prazer de estar num palco a tocar. São, pois, posturas diferentes assumidas pelos músicos em contextos idênticos ou diferenciados. Mas este músico que não discute o *cachet* e que toca mesmo “de graça” está prejudicar, de certa forma, aquele artista que quer manter um certo padrão, um certo perfil. Porque, de qualquer forma, quando se está na música há, digamos, os parâmetros que devem ser obedecidos, como seja o respeito pela dignidade do músico. [...]

A maioria dos músicos é muito pouco profissional, porque não cumprem com as coisas, não fazem o trabalho de casa, isto é, não fazem ensaios, não chegam a horas, não programam as coisas [...]. [Dançarino/cantor/compositor, 32 anos, Santa Apolónia]

Seja do ponto de vista artístico, técnico ou musical não tenho nada a indicar a esses músicos [profissionais cabo-verdianos], pois cumprem as suas funções. Não tenho conhecimentos para dizer que este é mau músico ou bom músico, tudo o que eu sei é por intuição. O que, sim, acho é que, em muitos desses músicos se nota uma influência, do meu ponto de vista, negativa, que tem a ver com o facto de eles todas as noites, ou em muitas noites, tocarem em ambientes não profissionalizantes, embora eles sejam profissionais. Ou seja, um músico que toca há vinte ou trinta anos num bar com o objectivo de entreter pessoas, mesmo que mude de bar, [...], ganha vícios de postura em palco, que são muito visíveis quando está a pisar um palco e tenha que acompanhar uma Nancy Vieira ou um Tito Paris. De facto, notam-se da parte de alguns músicos certos vícios, vícios de tocar, vícios de postura em palco, mas também alguma resistência à mudança nesse ponto estético, ou seja, eles tocam as coisas como sempre as tocaram. Aquilo é uma rotina, tocar da mesma maneira e não devia sê-lo. Acho que toda a gente ficava a ganhar, de facto, se o músico investisse um bocadinho mais na apresentação, na forma forma de se vestir. Sim, há alguma “bandalheira” nesse aspecto, há resistência.

É difícil, de facto, mudar alguns hábitos de certos músicos. Também, os vícios expressam-se na forma como os músicos cabo-verdianos lidam com empresários. Não estou a dizer que os músicos não estejam de boa fé, mas desconfiam da boa fé alheia, desconfiam do empresário que sai fora do circuito de bares ou de outro circuito

preexistente relacionado com a música cabo-verdiana. O que é que eu sei é que isto influencia o meu trabalho como empresária e as prestações em palco. Estou a falar em experiências concretas. Não tenho a certeza se a palavra desconfiança é a palavra mais precisa para descrever a situação. Talvez insegurança. [Sofia Espada¹⁴⁰, *management* ou empresária musical, Lisboa]

7.6. O campo musical cabo-verdiano na AML e o mercado: as práticas musicais

A actividade musical cabo-verdiana em Portugal padece ainda de insuficiências, carências e constrangimentos vários, ligados às condições específicas do próprio contexto onde actuam os músicos, não obstante ela constituir um precioso capital de valor inestimável. Na generalidade, a actividade musical no seio dos profissionais cabo-verdianos é, de alguma data a esta parte, considerada fraca, encontrando-se alguns músicos parados e à espera de alguma melhoria da situação geral, neste domínio. Aliás, a música revela-se por si só insuficiente e, por isso, os músicos, particularmente na AML, onde se concentram maioritariamente, não se dedicam apenas à dita música ao vivo nos espaços nocturnos, mas desempenham outras profissões complementares nos mais variados domínios (contabilidade, construção civil, gravação em estúdios, etc.) socorrendo-se das suas habilidades e dos seus dotes artísticos:

Eu, por exemplo, toco quase todos os dias à noite, mas tenho coisas que faço em casa e, quando não tenho nada para fazer, vou, de vez em quando, à construção civil trabalhar no ferro e pagam-me da forma como o patrão sabe que mereço. [Executante de cavaquinho, 37 anos, músico profissional a tempo inteiro, Póvoa de Santo Adrião]

De resto, o quadro não é nada aliciante, pois não há dinheiro para financiar projectos musicais, o que gera enormes constrangimentos e dificuldades para os músicos, em primeiro lugar, razão por que muitos deles vivem no “fio da navalha”, ou como dizia alguém, no “equilíbrio” e sem um futuro garantido.

¹⁴⁰ Entrevista que nos foi concedida em Lisboa, pela *manager*, Sofia Espada, na qualidade de informante privilegiada, a 13 de Abril de 2009.

A situação dos músicos cabo-verdianos profissionais não é boa, não há dinheiro. Se fores fazer um espectáculo cá em Portugal não te pagam devidamente, mas, por exemplo, se fores à vizinha Espanha já te dão um *cachet* melhor. Neste momento, não tenho empresário, nem quero ter, pois, há tempos, um empresário fugiu com um trabalho instrumental que eu fiz, há já cinco anos e não sei onde é que se encontra. Fiquei com a gravação, através de CD, mas ele levou-me a massa, que é mais importante. [Guitarrista, 63 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

Há um número razoável de músicos que passam por uma situação precária e, inclusive, alguns que, devido a dificuldades de vária ordem e sem contar com qualquer salário fixo,

se oferecem para tocar por “bagatela” para cabo-verdianos ou portugueses, outros há que se oferecem tocar de graça como uma maneira de entrar, mas acho que não devia ser assim. Há pessoas que aproveitam da situação, razão por que parei, quem me prefere tem que ter *cachet* para me pagar. Na minha opinião, alguns colegas músicos têm responsabilidade na situação que se vive hoje em dia em Portugal, porque se oferecem para “tocar barato” e não respeitam a sua própria profissão. Por outro lado, a actual situação não permita que vivamos exclusivamente da música em Portugal, há que exercer outras actividades profissionais complementares. [*Idem*]

As dificuldades são muitas e a actividade musical, mais do que uma grande fonte de rendimento, funciona também como um mecanismo facilitador e propiciador de encontros entre os próprios músicos e entre estes e o público, porquanto, do ponto de vista monetário, não compensa de todo para a generalidade dos músicos cabo-verdianos localizados nos bairros periféricos de Lisboa que, aliás, enfrentam algumas carências materiais, pois

por aquilo que ganhámos na música, não dá, é insuficiente, [...]. Tocar aos fins-de-semana e ganhar é uma espécie de desporto, ou melhor, um ensaio que estamos a fazer diariamente. Fazemo-lo não é só por amizade [...], mas fazemo-lo por força de vontade, porque, na

realidade, aquilo que recebemos por actuação nesses espaços é para comprar um cigarro [...]. Daí que não tocamos muito movidos pelo dinheiro, porque ele é tão mínimo. Trabalhamos muito e, por isso, aos fins-de-semana, temos necessidade de nos encontrar e, então, pegamos o telemóvel e convidamos o colega que aparece no local combinado, se por acaso não tiver em mira um “biscate” melhor, uma opção mais vantajosa, em termos monetários. Ninguém está vinculado por contrato e, por isso, as pessoas são completamente livres de aceitar ou rejeitar os convites, num determinado momento. Ao nível da música, somos uma espécie de piranha. Temos que ser lutadores para alcançar os nossos objectivos, porque todos estamos no mesmo caminho, tanto mais que entre nós músicos há sempre aquela amizade e diálogo e não há qualquer rivalidade. [Guitarrista/compositor, 34 anos, músico semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

A actividade musical cá em Portugal não é fácil, mas vai dando para viver. Fiz uma aposta, eu sei que é muito complicado [...], mas acredito que vou fazer muito mais. [Guitarrista/percussionista/compositor musical, 27 anos, músico profissional a tempo inteiro, Montijo]

Comparada a sua actual situação financeira com a dos anos 70 de século passado, numa altura em que alguns dos músicos entrevistados integravam o famoso Voz de Cabo Verde, a convite do Bana, e em que a música cabo-verdiana se tentava afirmar em Portugal, considera-se vantajoso aquele quadro remuneratório, bem como as próprias condições de vida de então.

Tínhamos, na altura, um salário individual de sete mil e quinhentos escudos mensais [portugueses], que nos era pago pelo Bana e, por isso, dizia-se na altura que Voz de Cabo Verde era [um conjunto musical rico]. De facto, era muito dinheiro, pois, naquele tempo, a vida era barata, sete mil e quinhentos escudos eram muito dinheiro. Tínhamos uma empregada ali na casa onde viviam todos os rapazes da banda, uma cozinheira que nos preparava a comida e outra pessoa que nos lavava a roupa e passava a ferro. A casa tinha seis assoalhadas, um quintal grande, vivíamos bem. Sem contar com a

mensalidade que tínhamos no *boite*, gravávamos todos os dias e, por isso, gravámos muitos discos. Eu era mais gastador, mandava pôr e tomar conta da mesa por minha conta e, na altura, contávamos mais com o dinheiro de gravação, reservando-se o da mensalidade para gastos correntes. Fazíamos uma vida folgada graças às gravações [...], ganhávamos bem no conjunto Voz de Cabo Verde. [Guitarrista, 63 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

Aliás, tal constatação é reiterada por outro profissional da música da dita velha guarda, ao afirmar que, hoje em dia, o músico cabo-verdiano em Portugal, se bem que seja

uma referência respeitada e valorizada”, vive, “às vezes, com certas dificuldades [...], há de tudo um pouco. Vive-se o dia-a-dia. Há músicos que vivem folgados e outros não, há músicos que ganham bem e outros não, não podemos meter todos no mesmo saco. A maioria não ganha bem”, à excepção de um ou outro artista, aqueles que, precisamente, têm empresários e, logo, facilidades de fazer contratos musicais. [Cantor, 54 anos, profissional a tempo inteiro, Cacém]

Há músicos profissionais que actuam quase que diariamente em casas cabo-verdianas em Lisboa, mas sem quaisquer garantias sociais e sem qualquer contrato de trabalho escrito.

Não há problema, o salário que a casa me atribui não dá para grande coisa, mas dá para viver, para sustentar a casa e mandar meninos à escola. Nunca consegui poupar, porque aquilo que ganho neste momento não é suficiente, mas amanhã ou depois poderei vir a fazê-lo. Às vezes, chamam-me para algum concerto para ganhar algum dinheiro [...], mas preciso de outro trabalho, [...], pois o mercado musical está fraco, falta trabalho, não há dinheiro. Alguns músicos, os mais antigos e que estão cá há muito tempo, trabalham, mas a maioria está parada. São muitos que procuram trabalho, pois

*tocador e cantor djá birá tcheu*¹⁴¹ em Portugal [...]. Viver da música não é fácil, é sorte. [Guitarrista, 44 anos, músico profissional a tempo inteiro, Ajuda]

Trabalho, há já alguns anos, numa casa cabo-verdiana cá em Lisboa sem contrato escrito e aufero um salário mensal à volta de 700 e tal euros, sem direito a férias, à aposentação e a outras regalias sociais. Toco todos os dias das 21-21.30 horas à meia-noite e meia, com intervalo pelo meio, à excepção da terça-feira, que corresponde ao dia da minha folga semanal. A segurança social é paga por mim próprio do salário que aufero e nada tem a ver com o espaço onde trabalho. Para complementar e reforçar o salário, participo, também na gravação de discos em estúdios [...] e, nos últimos tempos, tenho estado a ser convidado para meter o cavaquinho e pagam-me o cavaquinho enquanto acompanhante e sem direitos autorais. [Executante de cavaquinho, 37 anos, músico profissional a tempo inteiro, Póvoa de Santo Adrião]

Semanalmente às quintas-feiras, sextas-feiras e sábados, das 22 horas a uma hora de madrugada, seguido de dois intervalos de hora a hora, toco numa casa cabo-verdiana em Lisboa e recebo 600 euros mensais e sem direito a quaisquer regalias sociais, que não me chegam para nada. Não tenho contrato com o espaço onde toco, aliás, nenhum dos músicos que ali trabalham têm contrato, o que é uma situação um pouco “chata”. Aliás, quando lá cheguei, há cinco anos, os rapazes que ali trabalham não tinham e nem têm contrato e não seria eu a exigir-lo. Vigora ali no local onde toco um sistema de vales obsoleto, que funciona através de adiantamentos e descontos de dinheiro até perfazer o valor da mensalidade. Contudo, tenho muita confiança no gerente da casa, mas o único problema é o pagamento do salário com muito atraso, perante vários compromissos assumidos mensalmente com a luz, água, etc. Daí que sobreviva com grande dificuldade, já que não tenho quaisquer outros proventos, para além daqueles que resultam directamente da actividade musical, a minha única profissão. Sempre que me solicitam, actuo noutros lugares [em Lisboa e fora, Espanha, etc.] e recebo algum dinheiro, que complementa a minha mensalidade e reforça o orçamento familiar. [Guitarrista, 63 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

¹⁴¹Segundo a expressão cabo-verdiana, os tocadores e os cantores já se multiplicaram cá em Portugal.

Em linhas gerais, comparada a situação de outrora dos músicos cabo-verdianos, considerada melhor, por alguns melhor, pelo menos, em certos aspectos, com a dos dias que correm, pode afirmar-se que, “provavelmente a maioria”, não consegue, hoje em dia,

sequer um contrato por ano¹⁴² para actuar, e por, isso, passam muitas dificuldades na sua actividade profissional, provavelmente serão a maioria, numa situação de precariedade; outros há ainda que vivem razoavelmente e apenas uma minoria vive bem da música, tem uma carreira, enquanto profissão. Nos dias que correm, a música não motiva muito em Portugal. [Cantor, 54 anos, profissional a tempo inteiro, Cacém]

São muito poucos os que estão bem e contados nos dedos. Os músicos africanos em Portugal, quase todos [...] vão tapando buraquinhos. [Dançarino/cantor/compositor, 32 anos, semiprofissional, Santa Apolónia]

Na vida [...], podes contar nos dedos dois ou três os músicos cabo-verdianos que estejam mesmo bem, o resto [...]. Muitos desses músicos têm um certo valor que o sistema cá em Portugal não lhes reconhece ainda. Sem muito trabalho, não há motivação e, com essa dispersão que existe, chega a um ponto em que [...] cada um passa a ganhar o dia-a-dia e torna-se, assim, individualista. [Executante de cavaquinho/viola da 10 cordas/compositor, 32 anos, músico profissional a tempo inteiro, Arroios]

A grande maioria dos músicos cabo-verdianos que actuam em Portugal não estão cobertos pela segurança social, nem sequer têm vínculo contratual com o patrão [...],

¹⁴² De acordo com alguns entrevistados, antigamente, em Portugal, a situação dos músicos cabo-verdianos era melhor, pois tinham melhores condições de vida, numa altura em que existiam em menor número e, logo, a oferta era de longe menor do que a procura. De 1997 para cá, por exemplo, as Câmaras Municipais em Portugal, consideradas um dos principais empregadores e esteios dos músicos profissionais, pelo menos até essa data, começam a reduzir os contratos para actuações musicais, por causa de dificuldades que passam a enfrentar doravante, a oferta aumenta e reduz-se a procura, as coisas complicam-se, embora as condições de trabalho dos músicos, do ponto de vista apenas da tecnologia, tenham melhorado muito. [Cantor, 54 anos, profissional a tempo inteiro, Cacém]

pelo que há no meio musical dominação e uma situação de precariedade [...]. [Cantor 57 anos, amador, Carnaxide]

Sabe-se, igualmente, que nem todos os cabo-verdianos que tocam vivem da música, sendo poucos os que, na verdade, dependem exclusivamente dessa actividade artística. No entanto, não obstante as dificuldades que os afectam, na generalidade,

podem não ter trabalho todos os dias, mas vivem da música, [...] e os outros são pessoas que têm o seu trabalho [...]. [Guitarrista/compositor, 63 anos, semiprofissional, Miratejo]

Em termos de qualidade de vida, dir-se-ia que ela corresponde, de algum modo, ao quadro de precariedade que caracteriza o dia-a-dia desses profissionais, tanto mais que, do ponto de vista meramente de rendimentos, os músicos cabo-verdianos na AML situam-se na pirâmide social portuguesa maioritariamente “muito pertos da base, cerca de 99% no meio da pirâmide para baixo. Os acompanhantes vivem abaixo do meio da base. Alguns estarão acima do meio, mas ninguém está no topo da pirâmide, ou seja, não há ninguém que se equipare, por exemplo, ao Rui Veloso, pelo menos em termos de rendimentos”. [Cantor 57 anos, amador, Carnaxide]

Subsistem no seio do campo musical cabo-verdiano em Portugal diferenciações internas, no que respeita à divisão de trabalho, havendo uma divisão claríssima entre os solistas (cantores) e os acompanhantes, razão por que alguns admitem, de alguma maneira, a existência de exploração dos músicos cabo-verdianos em Portugal da parte da entidade patronal, ou melhor, dos dadores de trabalho.

À semelhança de outros imigrantes em Portugal, os músicos cabo-verdianos são também explorados, pois “não são diferentes de outras classes, acabam por sofrer os mesmos síndromas [...]” [*idem*].

Todavia, divergem as opiniões quanto à qualidade de vida dos músicos cabo-verdianos em Portugal, em termos comparativos, pois, para outros artistas entrevistados que também

tiveram o privilégio de viver intensamente experiências do passado, essa qualidade tem experimentado melhorias, sobretudo na condição de *freelancer*.

Neste momento, os músicos imigrantes cabo-verdianos em Portugal vivem muito melhor do que no passado. Portugal é o único país da Europa onde cabo-verdianos vivem só da música e vivem bem, a não ser que seja um mau músico e, logo, não é chamado. Um bom músico em Portugal, que é solicitado e toca, pode viver só da música, o que já não acontece, por exemplo, na Holanda, em França e noutras paragens da diáspora cabo-verdiana. O seu rendimento dá para viver direitinho. O músico quando se habitua a tocar num único lugar acaba por se chatear, mas quando é *freelancer* é *nice*. [Cantor, guitarrista, compositor, arranjador e produtor musical, 43 anos, profissional a tempo inteiro, Campo de Ourique]

Já para outra geração de artistas que chegaram mais tarde a Portugal, contrariando a opinião precedente, não houve melhoria das condições de vida dos músicos cabo-verdianos, particularmente dos mais novos, ou seja, daqueles que vão chegando, pois a sua adaptação ao meio musical cabo-verdiano não é fácil, tendo em conta precisamente as resistências da parte dos ditos instalados, ou mais velhos. Mesmo sendo músicos de alguma qualidade,

os que chegam agora [...] têm uma certa dificuldade em entrar, porque, em primeiro lugar, o meio musical cabo-verdiano em Portugal é pequeno e, em especial de Lisboa, e está preenchido, ou seja, há mais oferta do que propriamente procura. [Multinstrumentista/cantor, 42 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Com efeito, a qualidade/versatilidade/originalidade do músico recém-chegado ou novo vai facilitar a sua integração no espaço musical e, na ausência dela, complica-se o processo, tornando-se mais difíceis as coisas. Na perspectiva de alguns entrevistados, o processo de integração dos músicos mais jovens poderá ser facilitado pelas suas competências e, em especial, pela sua maior ou menor versatilidade, enquanto profissional da música.

Acho que se um indivíduo é, essencialmente, um instrumentista de um só instrumento, torna-se mais difícil a sua inserção, principalmente se esse instrumento se chama violão, porque há muitos executantes de violão [em Portugal]. Se for um indivíduo que, para além do violão, toca outros instrumentos e que ainda, vamos imaginar, cante, faça coros, faça animações, ou que tenha capacidade de animar uma sala, um bar ou um restaurante, esse safa-se melhor, porque esse tipo de músico, esse perfil de músico com essa versatilidade, já existe em menor número, em muito menor número, entre nós. Portanto há uma certa facilidade para músicos que façam mais do que uma coisa, polivalentes, não só ao nível de instrumentação, como ao nível de funções que possam desempenhar. [*Idem*]

O mercado musical cabo-verdiano vai-se restringindo cada vez mais e ficando cada vez mais limitado e cheio de constrangimentos, com consequências negativas sobre a organização da própria categoria profissional. Na verdade,

há muitos músicos , mas cada um faz o seu trabalho a solo, praticamente. Por exemplo, eu toco e canto e o mercado hoje cá em Portugal está muito complicado, porque há espaços pequenos onde não se pode levar muitos músicos [...], já que não compensa monetariamente. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 44 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Pode afirmar-se que, de uma forma geral, os músicos cabo-verdianos na AML não têm grande qualidade de vida, havendo, inclusive, níveis diferenciados de precariedade que vão atingindo os diversos estatutos profissionais.

Os músicos que profissionais que se dedicam sempre à música e que estão nela a cem por cento vão ganhando a sua vida. Depois tens uma “carrada” [...] que vai tocar aqui e ali. O mercado não é muito [...] e não somos mais do que 25 a 30 músicos em Lisboa, falando dos profissionais. Depois, aparecem sete cabeças de cartaz [cantores e

cantoras], que fazem parte desse grupo maior e que são acompanhados pelos restantes membros do grupo. Pergunto-me como é que a música pode evoluir dessa forma, quando o músico acompanhante toca em vários lugares, de acordo com solicitações várias e [...] não há tempo para fazer grandes ensaios. [Executante de cavaquinho/compositor, 32 anos, profissional a tempo inteiro, Arroios]

Acho que a maioria dos músicos cabo-verdianos na AML vive com precariedade, pois vivemos num país sem grandes condições, com grandes problemas sociais e, logo, na nossa condição de imigrantes, a situação piora, e essa é a grande realidade. Estamos a enfrentar, enquanto músicos, um conjunto de problemas sociais que fazem parte deste país. [Guitarrista/ cantor/compositor/arranjador, 35 anos, músico profissional a tempo inteiro, Ajuda]

No meu caso, cai bem, porque eu tenho uma casa à qual estou ligado e que me paga todos os dias, mas há muita gente que não tem isto, há muitos músicos cantores que têm muitas dificuldades. Aquilo que eu ganho, com alguma jogada todos os meses, dá-me para viver. A música é assim, hoje dá, amanhã não dá, mas há espaço. Sou trabalhador independente e pago 155 euros todos os meses para a segurança social e estou inscrito nas Finanças. [Cantor, 47 anos,, músico profissional a tempo inteiro, Venda Nova, Benfica]

A situação dos músicos cabo-verdianos em Portugal é difícil, mesmo no meu caso, embora encontre muitos patrocínios. Estou cá em Lisboa e chamam-me duas, três, quatro e cinco vezes para Angola, dão-me um *cachet* e fico contente. Os músicos cabo-verdianos em Portugal, todos nós, vivem mal, ou seja, há momentos em que a situação é melhor, mas há outros em que ela é pior. Há momentos de sorte em que apanhas dois ou três contratos, outra pessoa pode apanhar outro contrato ali, enquanto a terceira não tem sorte e fica à espera que lhe apareça algum contrato. É assim que a música cabo-verdiana se encontra em Portugal: *cata li, catá lá* [...]. [Cantor, 76 anos, músico profissional a tempo inteiro, Estrada de Benfica]

A essa crise que afecta a dita comunidade musical cabo-verdiana na AML não é alheia, de forma alguma, à crise maior por que atravessa Portugal, nomeadamente as Câmaras Municipais que, no Verão, costumavam organizar actividades musicais e foram obrigadas a reduzi-las, a agravar com a crise da restauração que dá trabalho aos músicos, bem assim com

a vinda para cá principalmente dos imigrantes da América do Sul [em primeiro lugar do Brasil], que começaram a vender trabalhos, digamos, por metade de preço, a outros até não se lhes remunerava e, na ausência de pagamento, um simples almoço ou jantar. O quadro de concorrência ao nível da música é ainda acelerado com a fragilidade do próprio mercado musical cabo-verdiano. Houve muita gente a optar pela profissão de músico e a oferta é pouca. Há, pois, no meu entendimento, uma inflação de músicos cabo-verdianos, que também se revela ao nível da própria qualidade. Há falta de trabalho, mas, também é verdade, que há profissionais bons, embora não sejam muitos, têm sempre trabalho, principalmente os pianistas ou teclistas (Zé Afonso, Toi Vieira), chamemos-lhes assim, tocam música de Cabo Verde [...]. Os bons têm sempre trabalho e são três ou quatro, uma minoria, o resto... [Guitarrista/compositor, 63 anos, semiprofissional, Miratejo]

Ou seja, está-se diante de um universo musical fragmentado, do ponto de vista do exercício da profissão, vulnerável, com “regras do jogo” e mecanismos próprios de reprodução, relativamente fechado no seu interior e com preconceitos (Alport, 1954), conforme admitem alguns deles:

Há preconceitos entre nós músicos cabo-verdianos, em Lisboa, por vezes, há rivalidades, conspirações, é um mundo muito sujo, é muito triste. Há, igualmente, concorrência entre nós colegas e insegurança. Há músicos que se consideram de elite [...] e superiores, os “barões”, e, quando se consagram no mercado, se puderem, dão logo “corte”, fecham a porta àqueles que seguem a sua peugada, pensam que o mercado lhes pertence inteiramente e acabou, não há solidariedade com os outros, perdem a honestidade e a humildade. Acho que devíamos ser mais unidos e mais solidários [...].

Somos um mundo fechado, embora já haja alguma abertura. [Guitarrista, 49 anos, músico semiprofissional, Massamá]

De uma forma geral, os músicos cabo-verdianos na AML são mais abertos no seio do seu campo do que no seu confronto com o ambiente externo, se bem que subsistam aqui, ali e acolá sinais de algum fechamento vindos da parte de um ou outro grupo. Apesar da se sujeitar a constrangimentos e a limitações vários e de não fazer uma vida folgada, o músico não vive isolado, em termos de relações sociais, como se se tratasse de uma concha, “normalmente não se fecha”, pelo menos a esse nível [...]. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

Agora, no que se refere especificamente à sua abertura face ao mundo circundante externo, ela revela-se fraca e a questão coloca-se de forma diferente, embora os artistas cabo-verdianos “sejam capazes de aceitar outros músicos de outras proveniências, designadamente portugueses”, tanto mais que alguns deles já chegaram a gravar no passado temas lindíssimos com estes últimos, através de duos¹⁴³, a exemplo de Tito Paris-Vitorino, Nancy Vieira-Rui Veloso ou ainda recentemente de Tito Paris-Marisa, entre outros. Trata-se, sem margem para dúvidas, de um dos indicadores essenciais que denotam o nível de abertura da dita comunidade musical cabo-verdiana, mas não é de todo suficiente:

O nível de abertura dos músicos cabo-verdianos em Portugal face ao exterior é curto, muito curto, não têm conhecimentos que cheguem. Os seus contactos restringem-se, para além do país onde residem, à França e, eventualmente, quando vão à Espanha actuar, fazem-no num dia e regressam no dia seguinte, ou, na melhor das hipóteses, estão lá dois ou três dias, o máximo. Há, por exemplo, poucos músicos cabo-verdianos que saibam quem terá sido Tchaikovsky. Eu penso que para qualquer [...] indivíduo ligado à música que se preze tem que saber quem foi Tchaikovsky, porque não se consegue ir à raiz profunda da música sem ouvir os clássicos de há dois séculos, de há três séculos.

¹⁴³ Tito Paris já gravou composições cabo-verdianas com Vitorino e Marisa, separadamente.

A música tem que ser estudada e sem ser estudada não se vai a lado nenhum e músico que não estuda não singra. Músico que sabe tudo não existe, até hoje. Muitos pouco são os que, algum dia, terão visitado um museu, assistido a uma ópera, ou ainda assistido a uma peça de teatro. É que [...] para desenvolvermos a nossa cultura tradicional e autóctone temos que conhecer outras culturas, outros desenvolvimentos, outras matrizes, etc. e não nos podemos fechar na nossa redoma. Convenhamos que esse défice cultural dos músicos cabo-verdianos se reflecte no seu comportamento musical, pois tudo está interligado. [Cantor 57 anos, amador, Carnaxide]

7.6.1. Entre desigualdades e assimetrias

Sabe-se, por outra parte, que a penetração no mercado musical português da parte dos músicos cabo-verdianos que, eventualmente, pudesse minorar os problemas advenientes da fragilidade estrutural do próprio mercado musical cabo-verdiano, não resulta fácil para muitos, embora fosse desejável incentivar tal prática, hoje reduzida a casos pontuais e localizados. Neste sentido, está-se perante um campo musical cabo-verdiano na AML marcado pela presença de uma relação centro-periferia e caracterizado basicamente por assimetrias e desigualdades acentuadas, que vão desgastando o próprio campo. Na prática, poder-se-á afirmar que o campo musical subdivide-se em grupos de músicos, cujas condições de trabalho estão mais ou menos asseguradas, em função dos perfis dos próprios actores e da natureza da sua inserção no respectivo espaço. Assim, em termos de funcionalidade do campo,

há um grupo de músicos que tem um mercado mais ou menos garantido, controlado, e há aqueles vão tentando entrar neste mercado, que não é fácil. Também, se fosse fácil, eu acho que toda a gente conseguia, qualquer pessoa que tocasse já estaria no mercado e, realmente, o mercado estaria saturado. Há dificuldades para entrar, há colegas que criam dificuldades para entrar. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Aliás, alguns jovens músicos cabo-verdianos entrevistados acusam os chamados veteranos de lhes dificultar a penetração no espaço musical em Portugal, sentindo-se, por isso, preteridos. Os motivos evocados pela outra parte são múltiplos:

O problema é que nós os músicos antigos já temos nome na “praça”, todas as pessoas já confiam em nós e aqueles que chegam agora têm que ganhar o seu nome. Eu não gosto do *rap*, nem gosto da fusão *zouk*, que tem a ver com Antilhas. Esta malta jovem tem estado a tocar música angolana, o *kizomba*, o *zouk*, que é mais fácil. Aqueles jovens que nasceram cá têm a mania de *rap*, embora alguns toquem o funaná e estejam ligados ao batuque. Mas, também, é verdade que há jovens que já começaram a tocar música cabo-verdiana. Há malta nova que não quer aprender. Eu também aprendi com o Paulino Vieira, toquei com ele durante doze anos e não é brincadeira tocar com o Paulino. Punha-nos o cérebro a sair. Há, também, músicos cabo-verdianos que não são aproveitados, pois o seu mau feitio não os ajuda e daí o receio em serem chamados. [Baterista, 47 anos, profissional a tempo inteiro, Monte Abraão]

Confirma-se, pois, a existência de relações assimétricas e de desigualdade no seio do campo musical cabo-verdiano na AML, dividido entre, por um lado, os músicos ditos estabelecidos ou “veteranos”, que dominam o campo musical, do ponto de vista do mercado de trabalho e do prestígio (capital simbólico) e, por outro, os recém-chegados, ou “novos”, que chegam com promessas, vários projectos, sonhos e ilusões.

[...] a mim me foram prometidos mundos e fundos quando comecei na música, toda a gente tem esses problemas, certamente. Mas, também, ao longo do tempo, há que saber lidar com essas coisas, não ficando à espera que os outros façam algo que tens que fazer, tens que ir à luta [...]. Chegou uma altura em que não era preciso ficar à espera de ninguém para fazer o que quer que fosse, avancei, fui tentando fazer as minhas coisas. Porque há sempre ilusão, quando chegas, dos tais estabelecidos que garantem que as coisas vão correr bem. Sempre funcionou assim. Sempre houve barreiras nessas relações

entre os instalados e os jovens que vão chegando, não só ao nível de cabo-verdianos, mas também noutros meios musicais onde já estive. Sei que existem em todos os meios essas barreiras [...], o caloiro tem que sofrer para entrar no mundo, mas acho que é um processo natural das coisas. Agora, as pessoas têm que lutar, não podem ficar sentadas à espera que este ou aquele vá ajudar a fazer. Há muito pouca actividade musical cabo-verdiana em Portugal a sério, ou seja, muito pouco trabalho, perante um número muito superior de músicos cabo-verdianos e isto condiciona imenso. Há muita gente que quer fazer coisas e não as pode fazer. Se és músico profissional tens que trabalhar para viver e, se não tens meios de sobrevivência, terás que deixar a música e tratar de outra coisa. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Perante a carência de trabalho, na área musical, os jovens músicos, em primeiro lugar, vivem algumas dificuldades, pois o mercado de trabalho é precário e vulnerável, não há espectáculos musicais em número suficiente e resulta particularmente difícil a sua penetração no campo musical, porquanto os mais velhos receiam que o seu espaço seja apropriados pela geração mais jovem, o que não deixa de constituir um absurdo para alguns. Com efeito,

é difícil penetrar nesses círculos, porque [os músicos que os integram] são fechados, eles é que os dominam e têm esquemas montados Sempre acompanhei artistas, mas nunca me deram oportunidade para acompanhar música tradicional. A geração dos mais velhos está muito ligada à música tradicional e não gosta de fusões. Os mais novos tocam *zouk* e os mais velhos esquecem-se de que antigamente tocavam músicas estrangeiras, tais como a *kumbia* ou o samba, por exemplo. Os músicos cabo-verdianos em Portugal não são unidos, pois cada um de nós tem interesses próprios. É difícil penetrar nesses espaços musicais, pois os músicos mais velhos já têm o seu ambiente formado, conseguem espectáculos e saídas e não dão aos mais novos a possibilidade de mostrar o seu valor. Entrar nesse espaço musical é complicado. É uma situação um pouco constrangedora, pois são as mesmas pessoas que tocam sempre com esses grupos [...]. Gostaria que os

músicos cabo-verdianos em Portugal fossem mais unidos, pois somos uma comunidade de músicos tão pequena. [Teclista, 35 anos, músico profissional a tempo inteiro, Queluz]

Na realidade, em termos comunicacionais, as relações entre as diferentes gerações de músicos cabo-verdianos em Portugal, designadamente entre os mais velhos e os mais novos, estes últimos em minoria, são marcadas pela escassez de contactos, porquanto

os contactos são poucos, não se conhecem os outros [...]. As gerações mais velhas de músicos é que se fecham [...], nunca se aproximam de nós. As gerações antigas deviam ter em conta a contribuição positiva que estamos a dar para nós mesmos e para a nossa cultura e nunca ver-nos como concorrentes, ou, então, como aqueles “gajos” que “estragam” a música, como afirmam reiteradamente. Na minha opinião, os músicos dessa geração mais velha deviam constitui uma ponte ou elo de ligação com outro tempo de música de Cabo Verde, que é o actual, já que conseguiram registo e nome e são portadores dessa cultura cabo-verdiana que se encontra na imigração em Portugal, eles é que a trouxeram para cá, eles é que têm usufruído dela. O meu desejo, como crioulo, é que esses músicos mais antigos nos vejam como seguidores de uma era diferente, num tempo diferente, não como concorrentes, os “estragadores”, digamos assim, da música cabo-verdiana. Daí que, na minha opinião, eles nos deviam estender as mãos, chamar-nos para fazer parte dos seus concertos, razão por que defendo uma maior aproximação entre uns e outros, no sentido de ultrapassar a falta de diálogo intergeracional que divide os músicos cabo-verdianos em Portugal e facilitar, assim, a penetração dos músicos mais novos no seu círculo. [Guitarrista/cantor/compositor/arranjador, 35 anos, músico profissional a tempo inteiro, Ajuda]

Com efeito, a inserção dos chamados novos no ambiente musical cabo-verdiano, cujo processo resulta complexo, passa, igualmente, pela observância de rituais que o próprio interessado deverá ter em conta, nomeadamente,

primeiro, é preciso uma submissão, tens que ser iniciado (...). Quando, por exemplo, havia o B. Léza, se quisesse começar a tocar ali, tinhas que ir sempre para aquele espaço musical, ficar sempre lá a arranjar conhecimentos com os músicos, até que um dia que eles te convidassem a tocar uma música. Mas, também, existe outra razão, é que como existe tão pouco trabalho, então, quem tem o seu trabalho, quer conservá-lo o mais possível. Basicamente, se queres conviver, se queres tocar, tens que estar lá, ficar lá, tens que te mostrar simpático, ou coisa assim [...]. Não gosto dessa filosofia, mas, em todo o caso, respeito os músicos mais velhos, porque muitos deles eram amigos do meu falecido pai e, então, vejo-os não como músicos que me dão oportunidade de singrar, mas [...] como amigos. São pessoas simpáticas. Não é fácil penetrar no sistema [...], existe uma elite cá em Lisboa chamada para gravar com um músico que venha de Cabo Verde, por exemplo, ou para fazer um concerto, são quase sempre os mesmos, à volta de meia dúzia de músicos. [Guitarrista/ cantor/ /arranjador, 27 anos, semiprofissional, Odivelas]

Assim, de acordo com os próprios músicos entrevistados, entrar e permanecer no campo musical cabo-verdiano é empresa difícil, pois “o padrão é ditado pelos senhores que o dominam”, o que condiciona a própria produção discográfica e, logo, as escolhas e a margem de liberdade do músico. Se, por exemplo,

pegares num disco qualquer editado no passado, dizes que este disco foi produzido por fulano de tal [...], pois, há já uns três a cinco anos atrás, os produtores discográficos eram os mesmos [...] e ouvias uma mão cheia dos mesmos produtores, na mesma linha. [Baixista e compositor, 42 anos, semiprofissional, Montijo]

Tal como no passado, alguns consideram o ambiente musical cabo-verdiano na AML “um bocado fechado”, um fechamento que, aliás, “vem detrás”, pois há uma “coluna vertebral” que se arrasta no tempo e que dificulta a entrada no círculo musical.

O ingresso no meio musical nada tem a ver com a competência, já que prevalecem ali [...] questões de amizade e submissão. Se és amigo deles e vais com as ideias deles, mesmo que sejam erradas, tens trabalho, caso contrário não tens trabalho. O irreverente é encostado. [Pianista/arranjador/director musical, 41 anos, músico profissional a tempo inteiro, Seixal]

Para além de obstaculizar e afectar a mobilidade dos músicos dentro do próprio campo musical, tal fechamento de que dão conta os próprios músicos profissionais,

dificulta muito e fecha porta a muitos possíveis músicos que poderiam fazer muitas coisas. Refiro-me a isso porque sofri isso na pele, continuo a sofrer na pele, por ser [...], por ter as minhas ideias e defendê-las e achar que eu não devo “embarcar” no que os outros dizem e no que pensam. Grosso modo, o ambiente musical dos cabo-verdianos em Portugal caracteriza-se pela ausência de frontalidade das pessoas, que não põem os assuntos em cima da mesa para ser discutidos e preferem atacar por trás e fazer coisas que não valem a pena. [*Idem*]

Os ditos músicos veteranos são acusados de fomentar alguma resistência face à integração dos colegas mais jovens com o argumento bastante usado na gíria futebolística de que “na equipa que ganha não se mexe”. Daí que os mais velhos se socorram dos músicos mais experientes, dos já instalados na praça, que lhes dão mais garantias, excluindo os mais novos considerados por alguns inexperientes. É, pois, essa a filosofia subjacente ao processo de aproveitamento e integração no espaço musical dos jovens músicos cabo-verdianos em Portugal, aliados a outros factores, alguns deles de natureza subjectiva, que acabam por pesar na decisão. Não obstante a inexistência de um clima de diálogo institucionalizado e de alguma resistência mais ou menos consciente da parte dos ditos veteranos no processo de inserção no meio musical dos “meninos novos”, não se está, contudo, perante um conflito aberto de gerações de músicos cabo-verdianos em Portugal,

não chamaria a isso um conflito de gerações, mas há, sim, um conflito interno e latente entre músicos de várias gerações, que, curiosamente, emerge sempre que houver aproximação entre elas. [Guitarrista/ cantor/compositor/arranjador, 35 anos, músico profissional a tempo inteiro, Ajuda]

Todavia, não se pode falar abertamente de conflitos intergeracionais, ao nível da música cabo-verdiana, de uma verdadeira luta opondo “velhos” e “novos”, a não ser de casos pontuais e muito localizados e sem qualquer relevância ao nível do próprio campo.

[...] não há guerra entre gerações. Haver problemas, há, como em qualquer outra área existem problemas deste tipo, agora haver conflitos [...], eu acho que não. Ao nível da primeira geração e da segunda geração de músicos, não penso que haja conflitos, eu penso é que os mais velhos, de uma forma ou de outra, acabaram por aprender a respeitar os mais novos, principalmente os mais novos com qualidade, [...], que se impuseram. Talvez tenha havido um ou outro conflito, porque há muitos colegas nossos que se acham com muito mais valor do que aquilo que realmente têm e, então, um certo tipo de atitude pode levar a situações de conflito. [Multinstrumentista/cantor, 42 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

No processo da minha inserção no meio musical em Portugal, recebi apoio da geração de músicos mais antigos, continuo a receber e sempre tive apoio deles e. É claro que para chegares a qualquer lado há sempre dificuldades, passas por dificuldades em todo o lado, seja em Cabo Verde, seja em Portugal, seja noutro país qualquer, principalmente na música, em que, hoje em dia, há muita concorrência, há muitos cabo-verdianos na música e cada dia mais. Há muitos cabo-verdianos com qualidade no mercado musical cabo-verdiano na AML. [Cantora, 31 anos, semiprofissional, Benfica]

Mais do que uma luta fratricida e antagónica entre dois grandes grupos, reconhecem-se no interior da chamada comunidade musical cabo-verdiana manifestações de cooperação localizadas, assim como tensões (latentes ou disfarçadas),

das quais não tenho experiências próprias, mas ainda bem, que os nossos veteranos, eu gosto de chamá-los assim (risos), sentiram na pele muita coisa. Mas [...], não sei se têm qualquer coisa em relação a nós mais jovens, os veteranos até acham engraçado o que estamos a fazer. Julgo que não se pode falar de um conflito de gerações [na dita comunidade musical cabo-verdiana], não chega a este ponto [...], mas há coisas, há coisas místicas [...], há fissuras delicadas das quais não posso falar aqui. [Cantora, 31 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

Há quem, no entanto, considere óptimas as relações entre os músicos mais antigos em Portugal e os mais novos, embora os primeiros tenham a sua

maneira própria de pensar [...], pois alguns acham que se deve manter e respeitar aquele ritmo que sempre existiu [...], tudo por causa de alguma mentalidade conservadora, que evoluiu pouquíssimo mesmo, embora não seja tão grande a diferença entre uns e outros. Na verdade, isso não constitui nenhum problema para nós os mais jovens, porque os mais antigos não nos podem proibir aquilo de que gostamos. Agora, as novas gerações já fazem uma morna diferente, já fazem uma coladeira diferente, já vão buscar um ritmo brasileiro ou um outro ritmo qualquer. [Cantora, 31 anos, semiprofissional, Benfica]

As diferentes gerações de músicos cabo-verdianos em Portugal encontram-se relativamente separadas, distanciadas umas das outras, em termos de comunicação, e, por isso, há quem defenda alguma intervenção de qualidade em prol da sua aproximação. Nesse sentido, para além do conhecimento profundo da cultura cabo-verdiana e da necessidade de uma troca de informações sobre vários aspectos da realidade musical que requer tal intervenção, é preciso que haja mais interacção e maior aproximação entre os jovens e os mais velhos que não chegam a aproximar-se, por motivos vários.

As diferentes gerações de músicos cabo-verdianos na AML estão um bocadinho afastadas e acho que perdem mais tempo a criticar umas às outras do que tentar perceber

ou tentar trocar informações Por exemplo, muitas vezes acontece que a geração mais antiga está mais preocupada em dizer que não há respeito pela tradição, em vez de perguntar ao jovem porque é que está a tocar este tipo de música, dar-lhe a oportunidade para explicar (...) e, no fundo, trocarem ideias. Ou seja, acho que existe agora cá em Portugal um afastamento entre a geração mais antiga e a mais nova de músicos, que podiam estar a trocar opiniões, em vez de estarem afastadas umas das outras e passarem o tempo a criticar-se, a trocar acusações ou, ainda, a mandar recados. [Cantora, 26 anos, estudante-música semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros, Loures]

Nesse afastamento intergeracional de músicos, nem sempre assumido e, logo, na ausência de diálogo, a responsabilidade deve ser igualmente partilhada ou repartida por todas as gerações, pois,

pelo que tenho visto, os mais jovens, acusados pelos mais antigos de se sentirem um bocado donos da verdade, são muito confiantes no que estão a fazer e não estão minimamente interessados em ouvir quando as pessoas lhes dizem que não estão a ter nenhum respeito pela tradição. Pelo contrário, a posição é de defesa daquilo que fazem, de contra-ataque. A geração de músicos mais antigos acha que somos mesmo muito arrogantes e que não estamos preparados para ouvir as opiniões deles e, então, acho que se afastam muito (...), em vez de tentarem conversar. Acho que poderíamos ter mais a ganhar se nos completássemos, se houvesse diálogo. Somos igualmente acusados pelos mais velhos de nos virar estrelas com facilidade. [*Idem*]

Para lá da ausência de diálogo entre as diferentes gerações de músicos cabo-verdianos em Portugal e de ruídos de comunicação, há quem fale ainda da «invisibilidade» de nova geração, já que não se tem vindo a conceder aos jovens oportunidades de afirmação, no plano musical. Nesse sentido,

é preciso dar-se mais confiança e mais espaço aos jovens músicos, que devem ser chamados pelos organizadores de eventos para participar mais, ou seja, enfim, deve-se evitar o fechamento no círculo das pessoas já conhecidas, tal como acontece em Lisboa. [*Idem*]

7.6.2. Práticas musicais e condições de trabalho: ausência de contratos de trabalho de política de *cachets*

Em Portugal os ensaios de grupo vão-se reduzindo tendencialmente entre os músicos cabo-verdianos, enquanto há um número razoável que, em alternativa, prefere a prática de ensaios individuais em casa. De entre os que, em parte, se recusam a essa prática sistemática, encontram-se curiosamente alguns músicos profissionais, que fazem passar a ideia segundo a qual os ensaios não servem para nada e, por isso mesmo, não são recomendáveis.

De facto, os ensaios musicais no seio de cabo-verdianos vão rareando e são cada vez mais pontuais e só se fazem se se justificarem, tanto mais que os grupos musicais vão sendo constituídos pontualmente para esta ou aquela actividade, já que, hoje em dia, deixou de existir em Portugal aquela filosofia do chamado conjunto, já não proliferam propriamente os clássicos conjuntos musicais, mas sim, *freelancers* convidados a actuar pontualmente neste ou naquele local, de forma livre.

Neste sentido, a filosofia tem vindo a mudar, pois, apesar de existirem um ou outro grupo musical de suporte em Lisboa,

já não há aquela coisa, aquele amor à camisola que existia antigamente. Agora, há duas coisas: há grupos formados especificamente com artistas individuais que se juntam para formar um grupo e que trabalham especificamente para um projecto. Neste caso, por exemplo, para acompanhar a cantora cabo-verdianas, Ritinha Lobo, na festa do Avante, reuniram-se cinco ou seis músicos independentes à livre escolha do director musical, o também pianista Humberto Ramos. [Multinstrumentista/cantor, 42 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Tal como em Cabo Verde, deixou de haver, em Lisboa, aquela figura tradicional de conjuntos musicais autónomos, que marcaram profundamente e de forma particular o cenário musical cabo-verdiano nos anos 70 e 80, por causa, nomeadamente, da dispersão dos músicos, entre outros factores.

Isto está *esfringanhado*¹⁴⁴, como se diz em crioulo, pois os músicos estão todos dispersos, se quiseses criar um grupo não consegues, se tens algum espectáculo, alguma coisa, tens que estar aí a telefonar a este músico a pedir-lhe se pode ou não tocar comigo no dia tal, mas, sucede que, nesse dia, tem outra coisa e não pode. Há muitos músicos, mas, como cantora, tenho sempre preferências. [Cantora, 31 anos, semiprofissional, Benfica]

Nos últimos tempos, as coisas têm funcionado nessa base, pelo menos nesse domínio concreto da formação de bandas musicais, em Portugal, os músicos vão rodando e saltitando de um lado para outro com base na selecção que os organizadores ou promotores das actividades vão fazendo, pois,

hoje em dia, os artistas cantores não têm uma agenda que nos permita a nós músicos serem músicos exclusivos desses mesmos artistas, o que me obriga a ser baixista do Dany Silva, ser baixista da Nancy Silva, ser guitarrista de outro grupo, ou tocar cavaquinho com a Maria Alice. Nenhum desses artistas tem uma agenda suficientemente cheia que me garanta trabalho e a respectiva sobrevivência durante um mês. O que acontece é que, às vezes, há datas coincidentes, dois artistas têm a mesma data, o director musical chama-me, mas já estou comprometido com outro e, então, vai chamar um colega meu para me substituir. Tem funcionado assim e vai funcionar sempre assim., o que obriga a que estejamos sempre a par daquilo que é feito hoje em dia. Por exemplo, sou obrigado a conhecer o repertório da Nancy, sou obrigado a conhecer o repertório do Dany, conheço, obriga-nos a que estejamos sempre “afinadinhos”, temos que estar sempre “afinadinhos”,

¹⁴⁴ Significa, na língua portuguesa, espartilhado.

sempre com o conhecimento dos reportórios de cada um, o que implica fazer sempre “trabalho de casa. Este ensaio que nós fazemos em casa, entre nós, na gíria, chamamos a isso “trabalho de casa” e isso obriga a que estejamos sempre a par e [...] permanentemente com a “lição na ponta da língua” para quando formos chamados para estarmos à altura [...]. [Mutinstrumentista, 42 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Não obstante o papel dos ensaios na afirmação do músico e, sobretudo, na busca de entrosamento entre os vários elementos do grupo em referência, o certo é que são poucos aqueles que os fazem, tendo-se, aliás, generalizado uma ideia condenada por outros, segundo a qual enquanto decorre um ensaio de duas ou três horas, por exemplo, poder-se-ia estar no estúdio a gravar ou, então, a fazer outra coisa qualquer que desse dinheiro. Daí a redução substancial dessa prática musical não remunerada.

Na ausência generalizada de ensaios de grupo, alguns músicos optam por ensaios individuais, os chamados “trabalhos de casa”, atendendo, nomeadamente, às dificuldades que resultam da sua dispersão física ao longo da AML. Diferentemente de Cabo Verde, onde os músicos estão mais concentrados, os ensaios em Lisboa são mais difíceis, por causa da sua dispersão física, “uns estão em Sintra, outros estão na Odivelas, na Almada, em Alverca ou na Sintra e, por isso, não temos aquela união rápida”. Assim, tentando contornar as dificuldades e minorar, em parte, os efeitos negativos advenientes da ausência dessa prática sistemática, há quem ensaie sozinho em casa, ou seja,

dão-me uma gravação para ir participar na gravação e, antes de ir ao estúdio gravar, tenho que estudar aquela música em casa. Quando vou ao estúdio não vou ensaiar ali, mas sim gravar e, por isso, tenho que fazer ensaios individuais em casa. O ensaio é importante quando se toca para o público e, quando assim é, o cantor não tem que virar para os músicos para lhes fazer qualquer tipo de gesto ou sinal, porque, à partida, confia plenamente neles. Eu ensaio muito individualmente, às vezes faço três horas de ensaio individual com vários géneros musicais, desde a coladeira, passando pela morna até ao samba, através de gravações que me dão para ir preparar em casa. Não é só tocar à noite,

ou fazer gravação, o músico deve ensaiar individualmente em casa para que, amanhã, se for chamado, esteja sempre preparado. Isto é mais importante e, às vezes, muitas pessoas não ensaiam. [Executante de cavaquinho, 37 anos, músico profissional a tempo inteiro, Póvoa de Santo Adrião]

Tal como já foi reiterado, as condições do mercado musical cabo-verdiano na AML são precárias, embora tenham experimentado alguma melhoria sensível, comparado com há alguns anos atrás. No entanto, elas poderiam estar melhores se, na opinião de alguns profissionais da música, houvesse “alguma união” entre os próprios músicos, em particular, mas também entre os artistas, de uma forma geral. Conhecem-se, por exemplo,

casos de músicos que trabalham ao longo do ano inteiro em casas e não têm contratos, não fazem descontos para a segurança social, são explorados [...]. Acho que os músicos não lutam por estes direitos, porque têm medo de perder o trabalho e, então, sujeitam-se, muitas vezes, a essas coisas. E, depois, se adoecem, não têm nada, não têm onde reivindicar, não têm médicos, não têm nada. Os que trabalham nas noites, a maioria enfrenta essas situações [...], trabalham nessas circunstâncias e com “contratos de boca” [...]. [Pianista/arranjador/director musical, 41 anos, músico profissional a tempo inteiro, Seixal]

Na maioria dos casos, os músicos imigrantes cabo-verdianos, sejam eles profissionais ou não, não têm contratos de trabalho assinados com a respectiva entidade patronal, à excepção de casos pontuais, não deixando, todavia, de ser curioso o facto de alguns profissionais entrevistados rejeitarem liminarmente acordos formais do género, pelas razões que eles próprios evocam:

Não quero assinar contratos com ninguém, pois, assim, fico livre, vou aonde quiser. Neste momento, trabalho mais com o cantor e compositor português, Vitorino,

mas trabalho com quem eu quiser, sem qualquer restrição. [Baterista, 47 anos, profissional a tempo inteiro, Monte Abraão]

Não trabalho com contratos, prefiro não tê-los. Só se forem contratos de espectáculos que eu faço, mas para ficar fixo a trabalhar para alguém, não. Não gosto de contratos porque o contrato obriga-me a certas coisas e eu sou um músico que gosta de estar livre. Aliás, a maior parte dos músicos cabo-verdianos em Portugal trabalha sem contratos e considero isto vantajoso para eles, não os amarra, porque um músico é um aventureiro e, por isso, não pode estar preso só a um sítio. Um músico tem a sua própria maneira de estar na vida e muitas pessoas de fora podem não compreender isso. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 44 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Seguramente, o maior interesse na não celebração de contratos musicais reside no facto de esse tipo de vínculo formal que engendra coartar a liberdade de movimento do músico, reduzindo-lhe a margem de manobra de diversificação das fontes de rendimento.

Não posso falar dos outros, mas falo de mim. Aquilo que eu tenho com o B. Léza não é um contrato, há apenas um vínculo de prestação de serviço. Sou cidadão português e cabo-verdiano, tenho a dupla nacionalidade e prefiro assumir os meus compromissos, por uma razão muito simples. É que se eu fosse, neste momento, vincular-me ao B. Léza, ver-me-ia obrigado a firma com a casa um contrato de exclusividade e não estou interessado nisso, porque, como disse, eu gosto de relacionar profissional e musicalmente em quase todas as vertentes e, felizmente, sou um músico solicitado por muita gente. Neste momento eu faço parte de duas bandas em Portugal: sou guitarrista da banda do B. Léza e sou baixista de um grupo de música tradicional portuguesa, Os Navegantes, que faz pesquisas de géneros musicais no norte de Portugal, nomeadamente, do Minho, do Douro, daquela região de Trás-os-Montes, e faz música tradicional portuguesa. Portanto, faço parte desses dois projectos. E é interessante para mim, porque não só estou a absorver aquilo que é a cultura africana,

de um modo geral, porque trabalho com quase todos o pessoal africano aqui, mas também depois tenho este lado de ir buscar a cultura portuguesa, aprender um pouco mais a cultura portuguesa. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

Todavia, a ausência deliberada de contratos de trabalho não impede que os músicos façam os seus próprios descontos directamente junto da previdência social ou possam beneficiar de outras regalias, embora muito poucos o façam.

Faço todos os descontos, todos, e, neste momento, há já mais de 18 anos que tenho vindo a descontar para a segurança social. Também desconto para as finanças. Não vou ter reforma e porque a reforma está muito má e, por isso, para além dos descontos que venho fazendo sistematicamente, criei uma conta poupança particular minha, que alimento há já muitos anos. Tenho um salário certo e mensalmente gerido por mim. Igualmente, tenho carteira profissional, que me traz vantagens, e estou inscrito na Sociedade Portuguesa de Autores (SPA). [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 44 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

A atribuição de *cachets* aos músicos cabo-verdianos em Lisboa pelas suas actuações varia de caso para caso, embora haja um leque salarial que contempla extensivamente todas as situações, desde o tipo de prestação (espectáculo ou animação musical), passando pelo estatuto profissional até ao tipo de contratação. Tratando-se de espectáculos musicais, não se paga a cada músico, em Portugal, mais do que 200 euros por actuação, mas, se a actividade for normal, que não espectáculo, atribui-se ao músico acompanhante um *cachet* compreendido entre 50 e 100 euros¹⁴⁵, variando de situação para situação, sobretudo atendendo à situação de crise que atravessa o país e à concorrência entre os próprios músicos.

¹⁴⁵ A ex-discoteca B. Léza, em Lisboa, quando funcionava regularmente e não de forma itinerante, tal como o vem fazendo nos últimos anos, pagava a cada músico entre 75 e 100 euros, entre 1 hora e as 4.30 e 5 horas de manhã, segundo um dos músicos entrevistados, o que não deixava de ser “muito violento, apesar das dificuldades da casa. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra].

Na generalidade dos casos, os músicos são mal remunerados e muitos deles não ganham para além de 25 euros por actividade ou por noite, o que perfaz, em média, 750 euros mensais, tocando quase todos os dias e sem quaisquer regalias, embora as situações possam variar de caso para caso. De todo o modo, o leque salarial varia em função, também, da categoria do músico (cantor, acompanhante, director musical) e do estatuto profissional. Assim, por exemplo, de acordo com a prática no meio musical cabo-verdiano, para um concerto de hora e meia, o músico acompanhante recebe um *cachet* entre 150 e 300 euros, enquanto o acompanhante/director musical recebe entre 250 e 500 euros, podendo a cantora receber entre 500 e 2 500 euros, consoante o caso. Trata-se, pois, de uma discriminação salarial positiva que favorece a cantora, que goza, no meio musical, de uma maior visibilidade e protagonismo à custa da invisibilidade do músico acompanhante, que, de resto, ainda não conseguiu afirmar-se.

Os rendimentos dos músicos profissionais não se reduzem apenas aos *cachets* que resultam dos espectáculos e das animações musicais ao vivo, mas há, também, um número limitado de artistas que se dedica a outras actividades musicais paralelas igualmente remuneráveis, designadamente em estúdios de gravação e,

quando o fazem, recebem por cada faixa, independentemente do número de horas de gravação, ou, então, por cada sessão. Normalmente, os músicos fazem música ao vivo e trabalham em estúdio. São raros os músicos que fazem só estúdio, raríssimo, porque acaba por ser muito desgastante ficar ali horas seguidas dentro de um estúdio. A capacidade criativa, ao fim de algum tempo, fica bloqueada [...], embora seja uma actividade apaixonante para quem goste, que faz esquecer as horas em que se está ali. Já houve uma fase em que eu próprio recebia por faixa, em gravações de estúdio. [Multinstrumentista/cantor, 42 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Na generalidade, perante a inexistência de contratos escritos que vinculem as partes, em casos de actuação musical, prevalece uma espécie de “acordo de cavalheiro”, que define as balizas da relação, assim:

Convida-se-me para uma determinada actuação e, em função das condições apresentadas, proponho um *cachet* e, logo, convido os músicos A, B e C [...], ficando a aguardar resposta, sempre favorável. [Guitarrista, 63 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

Tal como já se afirmou atrás, o preçário praticado varia de acordo com as circunstâncias e de todos os intervenientes e, em todo o caso, é calculado em função da actuação e sem a interferência de qualquer contrato escrito. No caso dos típicos *bailes de rabeca*, conhecidos também por tocatinas de violino ou simplesmente *rabecadas* de cabo-verdianos (sanicolaenses), tão frequentes em Algarve, por exemplo,

o *cachet* anda à volta de 700 euros, por noite, que serão divididos em três partes: uma parte para combustível e carro, outra parte para aparelhagem destinada ao seu dono e, ainda, outra parte que restar destina-se os quatro elementos da banda, sem contar com as despesas de deslocação e estadia no local da actuação. Feitas as contas, aquilo que cada um dos quatro elementos recebe por uma noite de baile é irrisório e, seguramente, não compensa o esforço físico dispendido ao longo da noite. [Violinista/carpinteiro, 47 anos, semiprofissional, Loures]

Já na zona de Sintra¹⁴⁶, por exemplo, na AML, de acordo com informações dos próprios “tocadores de rabeca”, o *cachet* por cada baile é no valor de 450 euros para o grupo¹⁴⁷ inteiro, do qual são deduzidas todas as despesas de transporte da aparelhagem, recebendo cada músico entre 80 e 90 euros líquidos por uma noite de baile de oito horas, com intervalo para descanso. O sentimento com que fica o próprio entrevistado é que

¹⁴⁶ Já tocou no Algarve, em Sines, em Castelo Branco e noutros locais fora de Lisboa. As actuações não são regulares e, às vezes, fazem-se de três em três meses.

¹⁴⁷ O grupo é constituído por três elementos e apoiado por uma aparelhagem de suporte, propriedade de um deles, que, nessa qualidade de dono, fica, igualmente, com outra pequena parte do *cachet*.

o dinheiro é pouco, mas é difícil, porque quem organiza o baile tem que pagar o local.
[Violinista/pedreiro, 40 anos, semiprofissional, Rio do Mouro, Sintra]

Igualmente, nos chamados bailes de funaná, animados por grupos específicos¹⁴⁸, quer no Algarve, quer nos demais pontos do território português, os preços variam entre 120 e 200 euros, chegando mesmo a atingir os 250 euros, ao longo de várias horas de actuação, com intervalos pelo meio e numa altura em que “[...] as coisas estão más em todo o lado” [acordeonista ou tocador de gaita de funaná, 55 anos, semiprofissional, Damaia].

Particularmente nos espaços musicais e gastronómicos cabo-verdianos situados nos bairros periféricos de Lisboa, os *cachets* atribuídos aos músicos são por eles próprios considerados injustos, porque

[...] trabalhamos de 2.^a à 6.^a feira, saímos cansados do trabalho e tocamos muito à noite. Às vezes, não comemos em casa e só voltaremos a comer muito tarde e depois da música. Em certas casas de música onde há restaurantes e cafés tocamos e só vamos jantar depois da meia-noite, quando estamos esgotados, quando deveria ser no intervalo da actuação musical. No caso concreto do Bairro do Alto da Cova da Moura, onde existem cerca de sete espaços musicais e paga-se, em média, a cada elemento, entre 25 e 30 euros, por actuação, ma eu já cheguei a receber vinte euros, também. Se o grupo for constituído por seis elementos, por exemplo, a actividade deixa de ser rentável, vamos apenas por prazer de tocar. Também eu e o meu irmão costumamos actuar, às sextas-feiras, num cafezinho crioulo chamado Coque e Bafa, mais conhecido por Tatá, localizado também na Cova da Moura, mesmo à frente de Pedro Ramos, mas aquilo mais é para divertimento e o seu proprietário dá a mim e ao meu irmão 10 euros cada e ali tocamos ainda muito mais. Já noutros espaços musicais fora da periferia, na Associação Cabo-verdiana na Rua Duque de Palmela, por exemplo, pagaram-se-me 30 euros, também, por uma actuação. [Guitarrista/compositor, 35 anos, músico semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

¹⁴⁸ Na Damaia, há um grupo de funaná chamado Katuta Branca, o dono e responsável da banda, que integra quatro elementos, a saber: um acordeonista ou tocador de gaita, um vocalista, um baixista, um ferreiro e, às vezes, uma corista.

Dessa situação salarial injusta, os músicos que actuam nos bairros da periferia lisboeta estão conscientes e acham que há exploração.

Sim, há exploração e nós, os músicos, estamos conscientes dessa realidade, mas nada podemos fazer nada [...]. Por aquilo que observo, o dinheiro que nos dão é muito baixo tendo em conta a quantidade e a qualidade de música que tocámos e ainda o nosso valor.

Assim, queremos [eu e os meus companheiros] consolidar este grupo musical [aqui na Cova da Moura] com o objectivo de afastar este tipo de negócios que são autêntica exploração [...], ao mesmo tempo evoluir mais um bocadinho e mostrar aquilo que é nosso, queremos ser conhecidos. O negócio [nesses espaços musicais] dá, às vezes, e outras vezes não dá, mas, reparando bem as coisas, pela lógica, não temos nada a ver com a gestão [...] porque se, de facto, as casas estão interessadas em manter ou contratar um grupo para animação musical, independentemente das receitas, [...] devem disponibilizar um X. [...] necessário. Alguns portugueses que convidam músicos cabo-verdianos para actuar no Algarve e noutros sítios em Portugal valorizam mais e costumam pagar melhor. [*Idem*]

Além dessas modalidades de atribuição de *cachets*, que são as mais generalizadas no meio musical cabo-verdiano na AML, o chamado músico “circulante”, que reside em Portugal e vai satisfazendo solicitações pontuais, viajando regularmente de um país para outro, é remunerado pela sua prestação de forma diferente e nas condições que acordar com a outra parte.

Há já alguns anos, encontro-me ligado ao grupo musical de suporte da Lura, através da empresa Tumbao, em Portugal, ou seja, trabalho por concerto, ligado à “Tumbao”, cá em Portugal. Normalmente, a empresa assume todas as despesas ligadas às deslocações e, por enquanto, não cobre a segurança social. O meu contrato é verbal, recebo por concerto e não por mês. [Baterista, 35 anos, músico profissional a tempo inteiro, Oeiras]

7.7. Que comunidade musical?

Apesar da imagem extremamente positiva de que gozam os músicos imigrantes cabo-verdianos na AML, mormente no plano da execução, bem assim da importância e do peso que assume a música em território português, não se pode falar propriamente de uma autêntica comunidade musical cabo-verdiana em Portugal por razões de vária ordem. Aliás, os próprios músicos profissionais são os primeiros a reconhecê-lo:

Acho que não. Isto está tudo misturado, não há uma comunidade musical. Há tocadores, há músicos, há tocadores, necessariamente. São muito poucos, sinceramente, dois, três, quatro, o máximo. Estamos a falar de perfil com personalidade vincada e reconhecida, são poucos. O pessoal não é coeso e é disperso nas suas ideias. Agora, felizmente, as coisas poderão mudar, porque faço parte de um núcleo que está a fundar uma associação de artistas, tudo já está encaminhado. Estamos a pensar que as coisas algum dia possam vir a mudar neste país, mas, por enquanto, aquela coesão não existe. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

Para alguns, não se pode falar de uma autêntica comunidade musical cabo-verdiana em Portugal, enquanto verdadeira classe profissional, devidamente articulada e dotada de uma consciência e identidade próprias. Na ausência de uma verdadeira comunidade musical, há, sim,

na minha opinião muitos músicos que acompanham três ou quatro artistas de topo, mas não chegam a constituir uma classe profissional de músicos, enquanto corpo, com uma liderança forte. [Cantor, amador, 57 anos, Carnaxide]

Independentemente ou não de se considerarem os músicos cabo-verdianos em Lisboa uma comunidade musical, tendo em conta o seu grau de diferenciação interna, o certo é que, segundo alguns profissionais da música, se está perante um espaço heterogêneo e eclético no sentido em que

há músicos fechados e há outros abertos. Há músicos que tocam só música de Cabo Verde e há outros que tocam música de Cabo Verde e já tocam outras coisas. Os mais

jovens, que estão cá em Portugal há menos tempo, que chegaram há poucos anos já fazem mais coisas, fazem mais mistura, muita fusão, com estilos diferentes. Os músicos que se fecham, são precisamente os mais velhos, conservadores, mas são muito bons músicos, interessados e sempre a investigar. [Guitarrista/percussionista/compositor musical, 27 anos, músico profissional a tempo inteiro, Montijo]

Estamos perante uma comunidade musical mais fechada do que aberta. Temos bons músicos, mas muitos são praticamente analfabetos musicais. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

Não faço ideia se essa classe profissional de músicos cabo-verdianos existe ou não em Portugal, tanto mais que cada um está no seu buraco e faz o dele. Actualmente, os músicos cabo-verdianos não funcionam como um corpo coeso. É complicado, muito complicado. Quando comecei no mundo da música, nos anos 80, este era um todo. Saía-se todos os dias à noite e todos os artistas encontravam-se, falavam, estavam todos juntos. Mas, isto mudou radicalmente, mudou para pior, porque agora praticamente a gente não se vê [...], os contactos entre artistas reduziram-se significativamente. [Cantora, 36 anos, semiprofissional, Calçada da Memória]

Relativamente à penetração dos músicos cabo-verdianos no mercado musical português e à partilha de experiências com músicos estrangeiros, importa frisar, de acordo com os entrevistados, que a sua afirmação neste espaço não resulta tão fácil e, por isso, longe de se consolidar, sendo ainda escassos os casos daqueles que trabalham com portugueses, reduzidos a concertos e a outras actividades pontuais, tendo em conta a sua limitação e os constrangimentos com que se debate.

[...] há muitos músicos, mas cada um faz o seu trabalho a solo, praticamente. Por exemplo, toco e canto e o mercado hoje cá em Portugal está muito complicado, porque há espaços pequenos onde não podes levar muitos músicos [...], porque também não compensa. A penetração no mercado musical português da parte de músicos cabo-verdianos não é nada fácil, tendo em conta a sua pequenez e depende da tua capacidade,

tens que trabalhar muito. Eu, por exemplo, trabalho mais para o mercado português, mais para empresas portuguesas, mas também trabalho em espaços cabo-verdianos frequentados por portugueses e tudo isso é sinal que a música de Cabo Verde em Portugal está boa. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 44 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Hoje em dia, perante uma oferta cada vez maior, o mercado musical português, marcado por uma profunda crise, torna-se mais limitado e, por isso, difícil de ser penetrado pela maioria dos músicos cabo-verdianos.

O mercado português está mais apertado, porque é maior a oferta. Se, por exemplo, sou chamado por alguém para tocar num sítio, quem o faz regateia o preço e, por isso, tenho que pesquisar o mercado para saber exactamente como é que as coisas andam, porque se pedir, por exemplo, X e outro pedir menos X, a proposta deste é aceite, lógico. [Guitarrista/compositor, 63 anos, semiprofissional, Miratejo]

Não consegui penetrar no mercado musical português [...], embora já tenha actuado em casas portuguesas e a clientela goste. O problema não está na qualidade da minha música, pois o público gosta dela. O espaço português é pouco atractivo e daí o meu trunfo residir no mercado cabo-verdiano, cuja penetração resulta mais fácil. Tenho tido solicitações mais ou menos frequentes, já tenho um espaço dentro do mercado musical cabo-verdiano e penso ampliá-lo, fazer muita coisa, subir mais e fazer muito mais coisas pela música cabo-verdiana. [Cantora, 31 anos, semiprofissional, Benfica]

A partilha de experiências com músicos estrangeiros, através, designadamente, da sua integração em bandas musicais, é considerada um dos indicadores da abertura dos músicos cabo-verdianos em Portugal e, logo, algo muito positivo, razão por que há todo o interesse nesse tipo de actividade. Tito Paris considera-se pioneiro dessa forma inovadora de estar na música em Portugal, porque

sempre gostei de trabalhar, também, com outros povos, aprendo mais, enriqueço a minha bagagem musical, vou buscar um pouco de cultura do outro lado, fico mais rico, isto é importante. Antigamente, quando cheguei a Lisboa, encontravam-se grupos musicais integrados apenas por angolanos, grupos guineenses eram só guineenses, grupos cabo-verdianos eram só cabo-verdianos. Agora não. Eu comecei também a abrir esse caminho. A primeira parceria que houve em Portugal foi entre mim e Paulo de Carvalho, há quinze anos atrás. Comecei a buscar portugueses que tocavam ali, comecei a buscar angolanos que tocavam acolá, a música começou a florir, a abrir e, quando me apercebi, toda a gente já ia buscar fulano, beltrano, sicrano para tocar. Por exemplo, neste momento, pertencem ao meu grupo musical dois alemães, um português e um angolano. [Cantor, guitarrista, compositor, arranjador e produtor musical, 43 anos, Campo de Ourique]

Nesse tipo de cooperação ao nível da música, a principal vantagem tem a ver com o facto de os músicos de diversos países poderem trocar as suas experiências e isso é sempre enriquecedor para todas as partes implicadas, tanto é verdade que

neste momento, tenho um conhecimento muito mais profundo da música moçambicana, por exemplo, porque eu convivo, no dia-a-dia, com o Costa Neto, que é um conhecedor profundo da música moçambicana e isto poderá trazer algo positivo à música cabo-verdiana ” [...]. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

Recorde-se que, nos anos 80, músicos portugueses começam a juntar-se a cabo-verdianos para gravações de composições cabo-verdianas e, nessa altura, Vitorino e Tito Paris gravam a morna Joana Rosa, com arranjos de Zézé Barbosa. Mais tarde, a partilha musical comum entre portugueses e cabo-verdianos vai-se incrementando no âmbito de alguma abertura, se bem que não ao ritmo desejável, e as vantagens são recíprocas:

Já toquei com portugueses e é uma experiência diferente, uma coisa que me fica na história, porque aprendo sempre. A sua maneira de tocar é diferente da nossa [...], o ritmo musical é rápido e aprendo com eles, porque vejo coisas diferentes e, como acompanhante, tenho

que os seguir. Raramente os músicos portugueses tocam mornas ou funaná, por exemplo, que os atrapalhem, pois não estão dentro do balanço da música cabo-verdiana, mas preferem salsa latina e música espanhola, à música cabo-verdiana. No entanto [...], um ou outro já conhece os balanços da coladeira e morna, sabe o que é um funaná, já apanhou a música de Cabo Verde e, por isso, já consegue acompanhá-la. [Executante de cavaquinho, 37 anos, músico profissional a tempo inteiro, Póvoa de Santo Adrião]

7.8. O peso dos principais instrumentos musicais

No ambiente musical cabo-verdiano na AML o violino é um instrumento pouco usado e concentra-se apenas na periferia. A afinação do violino não é nada fácil e alguns violinistas cabo-verdianos são acusados de tocar desafinados e apenas de ouvido, razão por que não são convidados a actuar nos principais espaços musicais em Lisboa, nem gozam de uma imagem favorável e positiva no seio dos músicos profissionais.

O violino é um instrumento “chato” e aborrecido para aprender, porque quando se começa aborrece muito mais rápido do que os outros instrumentos. O violinista cabo-verdiano não tem boa imagem, não é bem visto em Portugal, porque não se esforça pela música [...], não ensaia e toca “tudo de ouvido”. Eu, por exemplo, toco de ouvido e quando desafino, percebo. Nunca fui convidado por nenhum cabo-verdiano para actuar num concerto, nunca vi nenhum violinista cabo-verdiano a actuar, por exemplo, com o Tito Paris, mas já vi violinistas estrangeiros a actuar com cabo-verdianos em Portugal. Nunca toquei na Casa da Morna, nem a conheço. Nunca toquei no En´Clave e desde que cheguei a Portugal já lá estive uma vez. [Violinista, 43 anos, semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros]

O violino não é tão difícil de afinar, a questão que se coloca é tocar afinado. São duas coisas diferentes. O violino é um instrumento muito delicado, uma pessoa para tocar violino tem que ter um ouvido apuradíssimo, tem que treinar aquilo todos os dias, é praticamente todos os dias, todas as horas, se for possível. O problema é que,

praticamente, todas as pessoas que tocam violino dependem, por exemplo, do sector da construção civil e, então, uma pessoa sai de manhã e praticamente chega quase à noite, e, então, tem que ter uma grande força de boa vontade para fazer alguma coisa. Os violinistas não estão preparados e concordo com esta afirmação. [Violinista, 40 anos, semiprofissional, Rio do Mouro]

Perante a fragilidade do mercado musical, não existem grupos de violino fixos, mas, em função da sua disponibilidade, os elementos são chamados pontualmente para actuar, são pagos para tal e vão circulando.

O violino, em Portugal, não é tão valorizado como seria de esperar, apesar da sua importância, mas já entre imigrantes cabo-verdianos nos Estados Unidos da América é mais usado do que cá em Portugal [...]. Dos poucos violinistas existente, não há nenhum que se dedique a essa actividade musical a tempo inteiro. Propriamente, o violino começa a ser tocado por cabo-verdianos a partir de 1976 para cá. O violino é localizado na periferia de Lisboa e não é muito solicitado. Apesar de pouco valorizado, o violino não desaparecerá em Portugal, pelo contrário, está a aumentar porque, há já alguns anos, não se tocava cá o violino. [Violinista, 68 anos, semiprofissional, Barreiro]

O violino é tocado à moda cabo-verdiana e, igualmente, apreciado por alguns portugueses em bailes e festas que eles próprios, de vez em quando, organizam fora de Lisboa (Alentejo, Algarve, Sines, Castelo Branco, Quinta do Conde, etc.) e para as quais são convidados tocadores cabo-verdianos. À semelhança de outros músicos, os tocadores de rabeca actuam sem contrato. Apesar de melódico, o violino é considerado um instrumento “agressivo” e o seu manejo requer alguma preparação técnica e destreza que faltam à maioria dos tocadores de rabeca.

O violino é um instrumento bastante agressivo [...] e os violinistas cabo-verdianos em Portugal não estão à altura, porque não estão preparados e a maioria deles não quer aceitar essa realidade. Falta-lhes qualidade, não participam, não dão à cara. Os violinistas

cabo-verdianos que conheço cá são bastante agressivos, em termos de execução, tocam com o som mais alto possível. [Guitarrista, 49 anos, músico semiprofissional, Massamá]

Os bailes de violino em Portugal são organizados maioritariamente por naturais da ilha de São Nicolau, embora tal prática não se generalize ao resto da população imigrante cabo-verdiana por várias razões. Também na Abrunhola (na linha de Sintra), se fazem *rabecadas*, nas quais participam gentes de todas as idades, e, inclusive, descendentes de imigrantes cabo-verdianos (adolescentes, na sua grande maioria), que apreciam muito, para além de portugueses. Em termos estritamente profissionais, a principal actividade ou ocupação de quase todos os violinistas é a construção civil (pedreiro, ladrilhador), que os impede de se dedicar a sério à música. Na verdade,

os violinistas estão ligados às obras da construção civil e, mesmo aos fins-de-semana [...], querem trabalhar para ganhar uns troquitos que também podem [...] ganhar na música em actuações particulares. [Violinista, 43 anos, semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros, Loures]

Comparado com o seu salário na construção civil, o dinheiro que os violinistas ganham na música, nas actuações é considerado por eles próprios é “muito pouco” e, então, em vez de estarem em ensaios ou a actuar, a perder tempo, preferem trabalhar nas obras de sol a sol, embora se trate de uma actividade física dura. As dificuldades são enormes e, à semelhança daquilo que ocorre noutras categorias de músicos, prevalece entre os violinistas algum individualismo,

estão desorganizados, cada um vive na sua zona, estão muito dispersos, estão muito longe e quando precisamos um do outro, as localidades ficam longe e a deslocação torna-se difícil. Outras vezes, quando queremos organizar algo, às vezes os violinistas estão com a família. [*Idem*]

O trabalho duro nas obras da construção civil como ladrilhador ou pedreiro dá cabo das mãos do violinista, que ficam mais duras, e reduz a agilidade dos seus dedos. As mãos não

podem estar duras para que os dedos possam movimentar-se livremente. Apesar de o violino ser relativamente pouco ouvido em Portugal, tem algum público localizado também entre alguns jovens nascidos em Portugal, a partir dos 18 anos que acompanham os seus pais oriundos de S. Nicolau, e na faixa etária da população adulta a partir dos 35 anos.

7.9. Passagem de testemunho dos músicos mais velhos para as novas gerações e apego à música tradicional

Relativamente à passagem de testemunho dos músicos mais velhos às gerações mais novas, alguns entrevistados admitem alguma continuidade, em termos musicais, entre gerações de cabo-verdianos, embora os mais jovens utilizem outros caminhos e outros temperos, ou condimentos.

Nesta gente muito mais nova, na Danae, na Sara Tavares, por exemplo, há uma busca de caminhos novos [...]. É como se a gente fizesse uma receita de cachupa com a receita da minha avó, que era uma cachupa só com toucinho, com um bocadinho de carne salgada e mais nada e um bocadinho de couve. Depois, a minha mãe que já fazia cachupa de atum e eu, agora, que já posso meter um bocado de frango, um bocado de chouriço. Acho que há uma raiz que é comum, mas, depois, entram condimentos diferentes. E mais, há um ponto comum [...], é que é esta geração mais nova pode cantar as suas novidades, mas volta sempre àqueles temas que são clássicos. Não há descontinuidade, porque, mesmo fora destes temas, ou clássicos, ou tradicionais, há, no todo do trabalho que apresentam, uma tentativa de manter os ritmos, os instrumentos, há sempre uma tentativa de manter algo relacionado com a base, com a raiz. [Cantora, 66 anos, profissional a tempo inteiro, Alto dos Moinhos]

Eu penso que o Bana, a Titina e o Ildo Lobo são referências para todos nós [...], mas hoje temos artistas que estão à altura de dar continuidade, progredir e levar mais longe a nossa música. Cada um de nós é uma identidade, cada um de nós tem uma forma de cantar. Quando dizem que a Lura ou a Nancy são seguidoras da Cesária Évora [...],

acho que a Cesária Évora continuará sempre, não vão substituir a Cesária Évora, elas apenas estão a conquistar o seu espaço que, também é delas, elas têm o seu espaço, porque são formas diferentes de interpretar a mesma música. [Cantor e teclista, 31 anos, profissional a tempo inteiro, Algarve]

Embora inovando, as novas gerações de músicos ligadas à música cabo-verdiana mantêm os ritmos, os instrumentos musicais, porque há sempre necessidade de uma referência anterior, razão por que não há descontinuidade, pelo contrário, “há sempre uma tentativa de manter algo relacionado com a base, com a raiz” e, nesse sentido, a AML, em especial, constitui, na verdade, um viveiro da música cabo-verdiana, onde

encontrámos uma grande plêiade de músicos e nesses músicos englobo intérpretes, que [...] lutam e pugnam por apresentar um Cabo Verde que, se calhar, já só existe no seu imaginário, que nem sequer nas ilhas já existe, porque a emigração tem esse condão de ir congelando as coisas, em termos de memória, mas eu acho que isso é precioso, porque as chamadas “segundas gerações” e “terceiras” precisam saber de onde vêm, e eu acho que é muito importante hoje em dia passarmos esta mensagem das referências, das raízes. [Cantora, 66 anos, profissional a tempo inteiro, Alto dos Moinhos]

[...] quando penso numa morna, numa senhora morna, como diria a Titina, penso numa boa morna como aquela cantada pelo Bana, há muitos anos atrás. Já interpretei mornas do Fernando Quejas até me arrepiar. Há sempre um temperinho, porque os tempos são outros, a abertura é outra., a vivência é outra e aí está a continuidade. [Cantora, 31 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro].

Naturalmente, a par da continuidade, há diferenças, ou pequenas divergências entre os tipos de música interpretados pelas diversas gerações, pois os tempos mudam e, com eles, os contextos.

Acho que [...] os tempos são outros e há uma evoluçãozinha. Sim, mas está lá o piano da mesma forma, está lá uma guitarrinha da mesma forma, ou não pode estar o piano mais solto, pode estar um outro tipo de guitarra, mas pode estar um cavaquinho tocado à mesma forma, se não não é morna. Eu acho que há mais pontos em comum, pontos de convergência do que divergências. [*Idem*]

Em termos comparativos, é uma música um pouco diferente e talvez para melhor, porque não tínhamos instrumentação que agora têm [os músicos desta geração] e apenas violão, cavaquinho, viola, violino e, às vezes, piano. A música de hoje é mais diversificada, mais rica, enquanto a de outrora era mais monótona. Evidentemente, havia deficiências, justamente, por isso, porque não havia músicos, às vezes eu lembro-me de fazer gravações tinha que ensinar alguns músicos tocadores de violão quando é que haviam de fazer a terceira, a segunda. [Cantor/guitarrista, 75 anos, amador, Almada]

Não obstante as diferenças que decorrem essencialmente dos contextos também diferenciados, aquilo que aproxima essas duas gerações de músicos cabo-verdianos são para muitos as raízes e daí que alguns músicos admitam ter havido uma passagem de testemunho da geração mais antiga para as gerações posteriores, se bem com alguma prudência, pelo menos no que respeita concretamente aos géneros da morna e da coladeira, aliás,

[...] as minhas principais referências em termos de música de Cabo Verde, onde fui beber. [Cantora, 31 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

[...] há uma linha de continuidade acrescentada [...] com novas colocações fraseáticas, mantendo, portanto, o respeito pela melodia. Fraseia-se de forma diferente, mas sempre com os olhos postos naquilo que a geração anterior disse e com pleno respeito pela matriz [musical]. [Cantor 57 anos, amador, Carnaxide]

Porém, outros defendem precisamente o contrário, pois, numa atitude reflexiva e autocrítica, afirmam que o envolvimento das novas gerações de músicos cabo-verdianos em Portugal não tem sido notório:

[...] temos que ter mais interesse e acho que [...] os jovens, até certo ponto, não têm tido esse interesse, porque sentem tudo de maneira diferente [...] e acho é o que se está a passar neste momento. O que é eu tenho visto, pela minha percepção, é que eles [os jovens músicos] caminham para a frente e não olham para trás [...]. Algumas pessoas mais antigas criticam, estou a falar dos mais antigos, o facto de nós não queremos ouvir [...], já “saímos da casca” [risos]. [Cantora, 26 anos, estudante/música semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros, Loures]

Basicamente, a reprodução da música tradicional cabo-verdiana em contexto migratório deve-se basicamente à necessidade da preservação da memória individual e colectiva dos migrantes, por via deste tipo de música, que é influenciada por outros géneros, formas ou estilos musicais importados do exterior, e tem um papel gregário fundamental, sem transgressões, mas com acrescentos, pois, se se reparar, a

a música cabo-verdiana tradicional antigamente era muito pobre, do ponto de vista harmónico, até aparecer B. Léza, que começa a [...] fazer acréscimos, enriquecendo a harmonia, os meio-tons, os diminutos, bem como outros esquemas harmónicos que aprendeu com brasileiros. Que eu me lembre, neste momento, B. Léza, até ao nível de composição, começou logo a acrescentar harmonicamente outros caminhos. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

A despeito das convergências, em termos musicais, entre as diferentes gerações de músicos cabo-verdianos, subsistem, no entanto, em Portugal, diferenças notórias, de intérprete para intérprete.

Acho que a nossa música esteve, durante muito tempo, confinada a um gosto que estava baseado nos clássicos: Eugénio Tavares, B. Léza, agora há uma teia de compositores novos, contemporâneos, com outra linha melódica e harmónica, falo do Betú, do Nhelas Spencer, do próprio Manuel d'Novas, mas surpreendentemente do Betú, e dessas raparigas (em Portugal) que aparecem agora a compor: a Danae, a própria Lura, compõem temas de gosto subjectivo, mas sempre baseados em formas tradicionais, em formas de raiz tradicional, baseadas no batuque, no funaná lento, no próprio ritmo da morna. Creio que há uma matriz sempre presente, [...], mas a forma está lá sempre, a matriz está lá sempre. Para mim é muito importante que esta geração mais nova mantenha a matriz, eu acho que é um caminho que esta geração mais nova procura, nem sequer procura, está dentro da sua cabeça, nem sequer compõe a pensar noutra coisa, não compõe a pensar no *rock*, não compõe a pensar no samba, não, compõe a pensar em Cabo Verde. [Cantora, 66 anos, profissional a tempo inteiro, Alto dos Moinhos]

Em todo o caso, defende-se a evolução da música cabo-verdiana, mas preservando as raízes comuns:

É preciso fazer evoluir a música de Cabo Verde, mas com as raízes intocáveis, sem tocar as raízes, que são a alma da música cabo-verdiana [...]. Ouve-se, por exemplo, o meu disco Guilhermina, ouve-se muita inovação, mas as raízes da música cabo-verdiana estão lá. É o que não podem fazer as pessoas, eis o problema, o cerne da questão, digamos. Há muita gente sem poder de criatividade e, logo, a música é quadrada, repetida, os sons são todos iguais, não há imaginação, não há obra, mas não quer dizer que cantem mal, são cantores afinados e têm voz. [Cantor, guitarrista, compositor, arranjador e produtor musical, 43 anos, Campo de Ourique]

Na realidade, no processo de preservação da dita música tradicional cabo-verdiana, Portugal, em particular, enquanto país de forte tradição migratória, tem constituído um viveiro da

música cabo-verdiana, pelo menos durante muitos anos, ao lado de outros países da diáspora, talvez porque

a emigração para Portugal fosse, na altura, muito mais fácil ou imediata do que para os Estados Unidos ou Holanda, por exemplo, principalmente quando os portugueses emigraram grande parte para a França e Alemanha e vieram cá cabo-verdianos ocupar aquele espaço. De entre esses cabo-verdianos, vieram muitos músicos, tiveram cá filhos, mas principalmente aquela malta que vivia ali na zona de São Bento, onde havia botequins, casas particulares, como a tia Dedés, que vendia cachupa e frango frito de madrugada, mesmo em frente ao B. Léza. [*Idem*]

Porém, há quem reconheça diferenças e, logo, descontinuidades nesses dois tipos de música, interpretadas por gerações de músicos também diferentes:

Esta geração da Lura é mais avançada, já cantou em muitos sítios, apareceu numa época diferente da do Bana. Algumas dessas cantoras, por exemplo, já passaram por escolas de música e tiveram oportunidade que, infelizmente, não teve o Bana, por exemplo, razão por que elas dominam técnicas de voz que a geração do Bana não domina. É, pois, essa a realidade, apesar do muito respeito que eu tenho e todos nós temos pelo Bana, que é um rei. Não há, por tudo isso, na minha opinião, uma continuidade entre as músicas das duas gerações diferentes e nem pode haver, porque daqui a vinte anos uma pessoa não vai cantar como o Tito Paris. Eu, por exemplo, tenho um estilo de cantar que é meu, ninguém canta como eu, ninguém mesmo. Agora, a nova geração de cantores tem outra técnica de cantar, mais evoluída, embora preservando a música cabo-verdiana através do sentimento de Cabo Verde. Hoje, por exemplo, o funaná é diferente daquele interpretado pelo Bulimundo, no passado. Ouve-se o Princezito e a sua obra musical é diferente das interpretações do passado, mas a mão do Katchass está lá, a ideia do Katchass está lá, o baixo do Silva está lá, há alguma fusão no meio, que é

algo muito bonito. Eu gosto muito do trabalho do Princezito. [Cantor, guitarrista, compositor, arranjador e produtor musical, 43 anos, Campo de Ourique]

Assim, comparando a música das actuais gerações com a das gerações de outrora, embora reconhecendo alguma linha de continuidade, admitem-se

desvios, pois as coisas hoje em dia estão mais sofisticadas do que no passado, há mais notas dissonantes, mais clássicas, mais concentradas e tudo mais, ou seja, actualmente, há diferenças na maneira como acompanhar a música. Por exemplo, o Baú tem um acompanhamento próprio, o Toi Vieira tem um estilo diferente de acompanhar ao piano; o Toi Paris tem um batimento diferente na bateria; o Manuel Paris, tem uma mão sentada no acompanhamento à viola baixo [...]. As pessoas respeitam a música antiga, o antigo, a música de origem e isto é fundamental, porque se se ouvir um acompanhamento do Humbertona as pessoas devem parar e ouvi-lo porque esse acompanhamento é verdadeiro e, hoje em dia, esse acompanhamento é respeitado por todos. No entanto, subsistem diferenças substanciais entre os estilos dessas duas gerações de músicos porque, hoje, comparativamente [...], metem-se mais melodias, mais coisas que antigamente não havia, fazes as coisas da tua maneira. [Executante de cavaquinho, 37 anos, músico profissional a tempo inteiro, Póvoa de Santo Adrião]

Ainda que admitindo-se a hipótese de não haver uma passagem de testemunho da música da geração anterior para a actual geração de músicos, não se coloca, contudo, o problema da reprodução e da continuidade da música tradicional cabo-verdiana em Portugal, em especial, pois

surgirá gente nova a tocar música cabo-verdiana, como, aliás, apareceu esta malta nova que foi buscar ritmos escondidos ou esquecidos. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

7.10. Música migrante e a realidade musical cabo-verdiana em Portugal

O conceito da chamada “música migrante” (Sardo, 2004), entendida como os produtos e processos musicais que resultam do percurso ou percursos migratórios dos seus protagonistas, tal como assinalado atrás, está intimamente associado à Etnomusicologia e revela-se importante para esta investigação. Tratando-se concretamente da música de imigrantes cabo-verdiana em Portugal, não existem estudos aprofundados sobre a matéria, para lá de referências pontuais e dispersas que revelem a dimensão e transcendência do fenómeno em apreço. Todavia, partindo do processo da recriação da música cabo-verdiana em Portugal, emergem hoje em dia vozes que advogam a existência de uma música migrante, quer do ponto de vista do conteúdo das letras musicais, quer do ponto de vista da sonoridade, com o prestimoso contributo dos instrumentos. Aliás, no seio da diáspora cabo-verdiana em Portugal

[...] há grandes compositores, como o Toi Vieira e o Tito Paris, especialmente estes dois, cuja temática tem a ver com esta tal [...] música migrante, porque há uma certa incidência no saudosismo em relação à terra. Não sei se estás a ver aquela música do Tito Paris em que faz uma apologia da *vida sabe* em S. Vicente [...], ou nos temas do Toi Vieira em que recorre, também com um certo saudosismo, à vida dura em Portugal, que podia ser a vida do imigrante em França [...], aquela vontade de regressar à terra. Acho que esses compositores [estabelecidos em Portugal], assim como possivelmente outros compositores em França, como o Nando da Cruz, conseguem produzir uma música no país de imigração ou de acolhimento, mas com reflexo no país de origem que é Cabo Verde. [Pintor e tocador de violão, 56 anos, amador, Cacilhas]

Acho que a música migrante cabo-verdiana reflecte a identidade do povo cabo-verdiano [...], mas tem as características do lugar onde está o imigrante. No caso da música migrante cabo-verdiana em Portugal, há uma tendência de se manter o seu lado tradicional [...], a exemplo da música de Tito Paris e isto é curioso. [...] podemos dar a volta, mas a música tradicional acaba por ser a nossa referência. [Cantora, 43 anos, amadora, Setúbal]

Do ponto de vista propriamente do conteúdo,

[...] aceito o conceito de música migrante aplicado à realidade cabo-verdiana em Lisboa, tomando como exemplo o caso do Tito Paris, mas, também, das composições do Renato Cardoso, das batucadeiras, que são muito fortes e do Chulage, se calhar [*sic*] vai-se encontrar no funaná, nas músicas do Black Tchutche dos anos 80, no Fefa Clarinda, na Lura, no Nhela Spencer, no Manuel d'Novas. Já do ponto de vista da forma, do molde, há muita continuidade, ou seja, o estilo que se toca em Cabo Verde toca-se cá, mas é claro que quando vives noutro meio, acabas por absorver também daquele meio. Então, há uma roupagem que, também, se adequa, que se ajusta ao meio onde estás e, sendo assim, há mudanças. Considero que o conceito de música migrante se aplica em relação apenas ao conteúdo das letras, pois, do ponto de vista meramente da forma musical, essa sonoridade poderá também ser criada no interior de Cabo Verde. No fundo, não sou contra o conceito de música migrante, desde que as pessoas o clarifiquem. [Cantor/estudante, 31 anos, amador, Alfovelos]

Naturalmente, esta chamada “música migrante” (re)construída em contexto migratório é heterogénea e diferenciada, podendo situar a diferença não nas tonalidades ou nas melodias, mas na instrumentação, defendem alguns. No entanto, há uma diversidade de estilos musicais que intervém nesse processo de diferenciação, consoante for o compositor ou o intérprete. Veja-se, a título exemplificativo, que o estilo musical do compositor, guitarrista e cantor, Boy Gê Mendes, radicado actualmente em Paris e que residiu em Portugal durante alguns anos, difere daquele de Tito Paris. Em termos meramente instrumentais, a “música migrante” em Portugal pode ser assinalada, por exemplo, ao nível da percussão com a introdução do

calimba no meu próximo disco, um instrumento mais angolano, próximo do cravo, tocado correctamente por um percussionista santomense-angolano, para além do contrabaixo, que, aliás, já começa a ser muito utilizado na música cabo-verdiana [...], e da viola de

gamba. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Com efeito, trata-se de uma sonoridade que se imprime à música no contexto imigratório não só em termos de conteúdo da letra, mas também através do estilo musical, decorrente da convivência de cada interveniente.

Eu oiço muita bossa, oiço muito jazz, oiço muito *funky*, oiço uma data de músicas, oiço uma data de compositores, toda essa gente influencia o meu trabalho. E quando faço mornas, por exemplo, há muita gente que faz mornas e que me influencia nas coisas que eu faço, ao nível harmónico. Quando faço funaná, eu sei que há gente que me influencia ao nível da minha forma de fazer funaná. Portanto, a minha música tem a ver com a minha vivência e os que nascem cá, também [...]. Assim, a música migrante é a música da vivência das pessoas, transmite aquilo que vives, podes trazer uma base de Cabo Verde, mas, às tantas, tens tanta vivência do sítio onde estás que, quando fazes a música cabo-verdiana, quase que, obrigatoriamente, transmites as tuas influências, não só do ponto de vista do conteúdo das letras, mas também da sonoridade, propriamente. [*Idem*]

Rigorosamente, pode-se falar de uma música migrante cabo-verdiana em Portugal, produzida em contexto migratório, mas ligada sempre à matriz, quer ao nível das letras e conteúdos, quer sobretudo ao nível da sonoridade propriamente dita, que se traduz, muitas vzes, na manifestação de algumas misturas de géneros:

Por exemplo, com frequência, alguns artistas cabo-verdianos trabalham com artistas portugueses e vê-se que aí há alguma influência [musical]. É natural que, estando cá [em Portugal], eu tenha influências do fado, por exemplo, e não tenha influência do *folk*, nos Estados Unidos. Há pessoas [músicos imigrantes cabo-verdianos] que têm introduzido nas músicas que fazem essas influências de outros géneros musicais, seja nas letras, seja em ritmos, seja em harmonias. Essas influências estilísticas, mais as letras

adaptadas ao meio onde vivem as pessoas, formam e enformam esta tal música migrante, que não deixa de ser cabo-verdiana. [Cantora, 26 anos, estudante de música semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros, Loures]

No rol da chamada música migrante, podem-se incluir as batucadeiras de Santiago, que residem nos bairros periféricos de Lisboa, o exemplo mais ilustrativo e paradigmático desta chamada música migrante, porque vivem algo diferente, em contextos diferentes, constroem as suas próprias composições e conseguem fazer letras interessantes e muitas delas críticas, baseadas na realidade onde vivem,

reflectem a realidade humana dos bairros onde vivem [...]. Em termos musicais, aqui não há uma grande mudança, porque vejo estas senhoras batucadeiras com aqueles sacos [tchabeta] e, de facto, aquilo é como se eu estivesse em Cabo Verde. Eu creio que tem a ver com o contexto, porque há também o lado da música que é um bocado interventivo, de alguma intervenção social e crítica, que é extremamente importante e que nós encontramos muito [...], há um certo tipo de mensagem de cariz social que é extremamente importante, também. [Cantor e baixista, 41 anos, descendente de imigrante cabo-verdiano, músico profissional a tempo inteiro, Paço d'Arcos]

No nosso caso, nós [batucadeiras] que estamos cá, de vez em quando, fazemos uma música falando da saudade de voltar à nossa terra [...]. É uma música feita na imigração, mas com pensamento fixo em Cabo Verde. Para mim, isto é uma música migrante. [Batucadeira/compositora de batuque, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras]

Todavia, há quem tenha alguma dificuldade em classificar o batuque como música migrante cabo-verdiana, “pois o batuque cá em Portugal não mudou, não foi alterado, a sua essência está lá, ou melhor, não tenho uma posição clara sobre esta questão concreta” [rapper, 25 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura].

À semelhança de outras bandas musicais emergidas em território português, cite-se ainda, a título meramente ilustrativo, o do Refilón, outro exemplo paradigmático de música cabo-verdiana produzida em contexto imigratório, conforme atesta o seu mais recente trabalho discográfico, uma simbiose de estilos, de elementos vários e de instrumentos musicais, na linha da fusão, que é a sua principal linha de força. Constituído por um conjunto de jovens cabo-verdianos, todos eles oriundos de Cabo Verde, o grupo musical Refilón é um projecto musical que se enquadra bem no conceito da chamada música migrante, de acordo com um dos seus fundadores,

um projecto de música fusão, digamos assim, onde sobressaem ritmos cabo-verdianos, ao lado de outros ritmos estrangeiros que são utilizados conjuntamente. Por exemplo, imagina que eu estou a tocar um batuque, mas, depois, posso mudá-lo para o ritmo da salsa. Para mim, o conceito de fusão é, exactamente, a capacidade que cada músico tem para se deslocar de um tempo para outro [...]. Toda a música permite isto. [Guitarrista/cantor/compositor/arranjador, 35 anos, músico profissional a tempo inteiro, Ajuda]

Em termos de géneros, estilos e formas, a música cabo-verdiana não é homogénea e assume uma diversidade grande, em função dos vários grupos, franjas e gerações de músicos. Assim, há quem interprete música tradicional, mas há quem também prefira a música moderna.

Nós interpretamos música moderna cabo-verdiana, que é um tipo de música com a variedade de instrumentos musicais. Por exemplo, a banda musical a que pertença chamada Refilón compôs um funaná e introduziu o violino. As pessoas estão habituadas a ouvir o violino só na morna, no funaná, nunca, estamos a introduzir novas sonoridades e apostados em novas experiências musicais, a exemplo do mais recente trabalho discográfico dessa banda musical em Portugal. A nossa música tem uma carga social forte, não é romântica, digamos, é uma coisa mais poética. A banda toca essencialmente música tradicional cabo-verdiana, mas do tipo fusão, ou seja, utilizamos ritmos tradicionais cabo-verdianos e adaptamo-los a outros estilos musicais, nomeadamente, o

jazz, o *phunky*, etc., mas é importante que esteja sempre a base. [Guitarrista/compositor/arranjador, 30 anos, músico profissional a tempo inteiro, Almada]

No caso concreto do grupo musical em referência, defende-se a utilização do conceito de música migrante, pois,

[...] não estamos em Cabo Verde, estamos aqui em Portugal e, por isso, não temos aquela energia de Cabo Verde. Estamos a ter outro tipo de energia que tem actuado em nós, ou seja, a motivação, a inspiração, as formas de vida e de ver a vida das pessoas são completamente diferentes, vão surgindo novas ideias. A nossa música reflecte, também, este cruzamento de famílias cabo-verdianas, portuguesas e de outras latitudes, para além, naturalmente, das vivências dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal. [*Idem*]

Para além desse grupo, cuja experiência musical se enquadra no conceito de música migrante, existe, em Portugal, uma ou outra banda integrada por descendentes de imigrantes cabo-verdianos, que produz a sua própria música, sem, contudo, ter a pretensão de

tocar a música cabo-verdiana de raiz tal como ela é tocada em Cabo Verde, porque não nasci lá, não tenho essa vivência [...], tal como os meus colegas do grupo. A raiz da música é cabo-verdiana, mas, depois, há alguns ingredientes [adicionados]. As músicas são todas nossas, originais. O grupo executa mornas e coladeiras adaptadas e recriadas à nossa maneira e não são iguais às originais. Já pensamos numa mistura de fado e morna, mas ainda não calhou. Não sei se o grupo é de fusão, mas corresponde à nossa visão da música cabo-verdiana, já que não somos cabo-verdianos puros. [Cantora, 35 anos, semiprofissional, Montijo]

Basicamente, o grupo em análise diz produzir uma música própria, que se poderia apelidar de música migrante, na linha de música fusão, mas de

[...] raiz cabo-verdiana, com arranjos que têm outras influências provenientes da Europa, África, Estados Unidos. É música fusão cantada em crioulo. A música cabo-verdiana não se esgota na morna e na coladeira, damos-lhe uma outra roupagem, diferente. Componho não só mornas e coladeira, mas também outros géneros musicais. A Nancy Vieira já chegou a gravar dois temas meus que preparei para ela e um deles foi um San Jon, uma música genuína reflectindo a imagem que eu tenho de um San Jon passado na Ribeira de Julião, em S. Vicente, há muitos anos. Alterei a linha melódica e harmónica dessa composição, que, aliás, foge um bocado, embora respeitando o ritmo e o batimento típico do San Jon. [Baixista e compositor, 42 anos, semiprofissional, Montijo]

Estar-se-á diante de uma música trabalhada, recriada e adaptada à realidade concreta portuguesa onde estão inseridos esses jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos, mas tendo em conta as raízes cabo-verdianas. Seguramente, não será música genuína cabo-verdiana e não faz sentido que assim fosse, mas um bocadinho de música mestiça produzida em contexto imigratório, já que

aprendi a cantar as mornas em Portugal, não as vivi em Cabo Verde. Aprendia a cantá-las não como exactamente como a Cesária ou a Nancy Vieira as canta, porque são cabo-verdianas genuínas. Acho que não tenho que cantar assim [...], canto de forma um bocadinho diferente. [Cantora, 35 anos, semiprofissional, Montijo]

Todavia, há quem não partilhe do conceito de música migrante e prefira falar mais de uma música cabo-verdiana preservada na diáspora, na linha da tradição:

Não acredito que haja uma música migrante em Portugal, não sinto que haja uma música migrante. Acho que há uma tradição que se mantém e uma tradição que se mantém considerando que [...] as comunidades na diáspora são uma arca frigorífica da nossa memória e da nossa cultura. Eu acredito que haja, realmente, uma preservação da

nossa cultura, através das mulheres, mas não acredito que haja uma música migrada, migrante. [Cantora, 66 anos, profissional a tempo inteiro, Alto dos Moinhos]

Independentemente de se concordar ou não com a existência de uma música migrante cabo-verdiana em Portugal, o certo é que se está perante um universo musical caracterizado essencialmente pela sua versatilidade, produto de influências múltiplas que vai incorporando gradualmente e que se expressa, nomeadamente, através da presença de uma série de manifestações ou estilos musicais, a exemplo da chamada coladeira zoukada, amada por alguns e odiada por muitos:

A força da versatilidade é a coisa mais marcante da nossa música. Hoje, fala-se da coladeira zoukada, mas o *zouk* só veio enriquecer uma certa forma de ver a coladeira e não vejo isso de forma negativista, mas sim como um enriquecimento da coladeira, como uma variante da coladeira. A coladeira zoukada respeita a matriz musical cabo-verdiana, de certa forma, o que não respeita é a originalidade. Independentemente da letra [...], o batimento da coladeira zoukada é muito parecido e, se ouvimos uma coladeira zoukada, temos a impressão que já as ouvimos todas. Não sei se tens essa percepção. Da mesma forma e sem ser negativista, o funaná, também, independentemente da letra, o batimento é sempre o mesmo, porque o recurso aos instrumentos são sempre os mesmos. Os instrumentos não têm muitos recursos, não podes fugir muito, não há por onde fugir. O batimento do ferrinho não muda muito, não podes introduzir notas musicais no ferrinho. A criatividade do funaná vai surgir na história contada [...], pois os instrumentos ao serviço do funaná são limitados e, por isso, não se pode ir mais longe, em termos musicais. não querendo dizer com isso, todavia, que o funaná seja uma música torpe, como defendem alguns. [...]. [Pintor e tocador de violão, 56 anos, amador, Cacilhas]

Diferentemente, critica a linha do *zouk*, a favor da dita linha purista, bem como a a música produzida pela chamada segunda geração de imigrantes cabo-verdianos em Portugal,

[...] não conheço qualquer *zoukeiro* que se tenha sobrevivido. Essa “segunda geração” nem sequer passa por mim e a única coisa que conheço dela é o *zouk* e eu pelo *zouk* não entro. [Cantor 57 anos, amador, Carnaxide]

Segundo informações credíveis, o *zouk* predomina no seio de certos estratos sociais jovens de cabo-verdianos cá em Portugal e há uma associação entre essa manifestação musical e o nível de escolaridade dos seus praticantes, pois

[...] onde se encontram mais *zoukalhada* e música pimba é precisamente no meio daquela geração que, infelizmente, por vicissitudes da vida, não teve oportunidade de frequentar a escola. e, por isso mesmo, trata-se de pessoas cuja formação académica não lhes permite ter essa abertura. Defendo, com toda a certeza, que quanto maior é o nível académico [dos seus praticantes], maior é a aproximação a Cabo Verde, em relação à morna, à coladeira, ao funaná e a outras manifestações musicais tradicionais. Apesar de tudo, a nova geração de músicos cabo-verdianos em Portugal tem vindo a dar uma contribuição altíssima, pois são jovens que estão a produzir música cabo-verdiana [morna, coladeira, batuque, funaná, robolo, etc., etc.] e possuem uma formação acima da média, ou liceu pelo menos [...]. [Pianista/director musical, 47 anos, músico profissional a tempo inteiro, Pontinha]

Reagindo à investida contra o *zouk*, as pessoas que atacam a coladeira *zoukada*, os tais puristas, se é que existem puristas, deviam ter uma posição mais tolerante, se recuarem no tempo e pensar aquilo que fez o Voz de Cabo Verde”, cuja música, na altura, representou “uma grande viragem, uma grande revolução e foi aceite como a coisa mais natural deste mundo” [pintor e tocador de violão, 56 anos, amador, Cacilhas].

Na generalidade, a contribuição das diferentes gerações de músicos cabo-verdianos no plano da música enriquece e diversifica a música cabo-verdiana, mesmo no caso concreto do *colá zouk*, razão por que “me posiciono contra o ataque cerrado de que vêm sendo objecto a

geração mais jovem, em particular, os descendentes de imigrantes cabo-verdianos que o produzem e consomem fortemente, ao lado do *rap*” [pianista/arranjador/director musical, 41 anos, músico profissional a tempo inteiro, Seixal].

De todo o modo, existe uma relação forte entre a música produzida em Cabo Verde e a produzida na diáspora, em especial em Portugal, se bem que

[...] a malta radicada na diáspora tenha os horizontes um bocadinho mais vastos, mais abertos. Talvez a diáspora esteja a encontrar caminhos mais acessíveis para o público, porque a diáspora tem horizontes mais largos, mesmo ao nível da produção, de arranjos, de orquestração. Nós aqui na diáspora aprendemos mais depressa., através de contactos vários. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

Também não é menos certo que, nesta valiosa contribuição da diáspora a favor da evolução e da afirmação da música cabo-verdiana tanto em Cabo Verde, como no mundo inteiro, registam-se aspectos menos positivos, pois

hás de ver que o “vírus” do *zouk* vem da diáspora. [*Idem*]

Na prática, verifica-se uma estreita e intensa ligação entre as raízes implantadas no país e a diáspora, consubstanciada seja através da memória e das referências de que o músico é portador, seja através das suas práticas quotidianas no país onde se encontra fixado com o estatuto de imigrante.

Pode afirmar-se., em jeito de remate parcial deste capítulo, que, na generalidade, os músicos imigrantes cabo-verdianos radicados na AML são oriundos do meio urbano, embora existam, pontualmente, alguns que tenham procedido do espaço rural, sobretudo entre as chamadas batucadeiras da ilha de Santiago. Trata-se, portanto, de uma imigração socialmente selectiva, que se diferencia da imigração cabo-verdiana no seu todo, onde as origens rurais têm

grande expressão, sobretudo no passado. Naturalmente, na origem da sua emigração para Portugal pesaram motivações de índole económica, na maioria dos casos, embora noutros casos esporádicos tivessem concorrido outras circunstâncias, que não as primeiras. Assim, para muitos, tratava-se da primeira emigração de músicos que, no fundo, alimentavam a ilusão e o sonho de uma vida melhor, numa determinada fase da vida. De entre aqueles que não emigraram para Portugal com fins de natureza económica, destacam-se alguns que vieram a coberto do estatuto de estudante, acabando, mais tarde, por abraçar definitivamente a carreira musical, muitas vezes em detrimento da sua actividade escolar inicial.

Na ausência de academias ou escolas de música, a aprendizagem musical acaba fundamentalmente por ficar confinada ao ambiente familiar, onde ela terá sido mais visível e exercida particularmente pelo pai, tanto é assim que quase todos os músicos entrevistados aprenderam a tocar e a cantar em casa ou em ambientes de tocatina com amigos. Por outro lado, a inserção de alguns músicos no ambiente musical em Portugal como profissionais não é nada fácil, vendo-se forçados a trabalhar no sector da construção civil, da carpintaria, da ferraria ou ainda da restauração, até à sua inserção definitiva no sector da música, num processo de transição que, em todo o caso, poderá durar algum tempo.

Relativamente à presença da música cabo-verdiana, na AML coabitam os principais géneros musicais tradicionais, desde a morna ao batuque, passando pela coladeira e pelo funaná, mas cada ocupa o seu lugar e espaço próprios e sem qualquer concorrência entre si. Também em Portugal, a imagem de que gozam os músicos cabo-verdianos, tanto no seio da população cabo-verdiana, como no seio da sociedade portuguesa, é ainda marcada por alguns estereótipos (Marques e Paéx, 2006) herdados do passado, reforçada por alguma postura considerada por alguns observadores atento menos correcta, do ponto de vista profissional, se bem neles seja reconhecido muito talento, do ponto de vista meramente artístico. Esta representação menos abonatória, pelo menos do ponto de vista profissional, é, igualmente, reforçada pela existência de assimetrias e diferenças que permeiam o campo musical cabo-verdiano na AML e condicionam processos de mobilidade dos músicos que o configuram. Aliás, o campo musical apresenta fragilidades estruturais, algumas delas assinaladas pelos próprios músicos entrevistados.

Capítulo 8

A relação dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML com a música

8.1. A música cabo-verdiana na diáspora, entre a diversidade e o hibridismo

A música constitui, a par de outras expressões culturais, um importantíssimo pilar da sociedade cabo-verdiana e uma das componentes representativas e estruturantes da sua identidade cultural que, sucessivamente, se foi desterritorializando e reterritorializando, mercê de intensos movimentos migratórios verificados ao longo da sua evolução histórica. Para Martin Stokes (2003), a construção musical do lugar mexe com questões de etnicidade e identidade e dela emergem, particularmente em contextos migratórios, novas identidades sociais, nomeadamente por via de processos de construção criativos e contínuos, no centro dos quais se perfila o imigrante como um importante vector na lógica dos fluxos, ligando países de origem e de destino.

Assim, nesta perspectiva, os contextos migratórios constituem os espaços privilegiados de construção de identidades diferentes e diferenciadas, a partir do estabelecimento de interacções entre os respectivos actores sociais, donde emergem novas configurações identitárias, em especial no seio dos jovens descendentes de imigrantes¹⁴⁹, por via de intensos processos de socialização nos países de acolhimento dos respectivos progenitores, à custa, quase sempre, de um processo de desgaste identitário (Portes e Rumbaut, 2001). Contudo, tenha-se em vista que esses jovens descendentes, portadores de pertenças múltiplas¹⁵⁰, diversas e, por vezes, contraditórias e

¹⁴⁹ Num passado recente, foi habitual designar os jovens nascidos de pais migrantes por emigrantes de “segunda geração”, uma designação hoje em dia inapropriada e substituída, preferencialmente, pela expressão descendentes de imigrantes (Rocha-Trindade, 1995: 50). Objectivamente, esses jovens filhos de imigrantes não são imigrantes, pois, tal como adverte Fernando Luís Machado e Ana Raquel Matias, “nasceram ou chegaram ao país de acolhimento dos seus progenitores ainda na fase de infância, cresceram aí, frequentaram ou frequentam as suas escolas, têm alcance a um mercado de trabalho mais amplo e diversificado do que aquele que se oferece aos imigrantes, interiorizam referências culturais que são as da família, mas também as da sociedade de acolhimento e têm estilos de vida que, em muitos aspectos, e para condição social idêntica, são os mesmos que observamos na juventude nativa” (2006: 4).

¹⁵⁰ A julgar pelos resultados de uma investigação sociológica efectuada por Fernando Luís Machado respeitante ao sentimento de pertença nacional dos jovens descendentes de imigrantes africanos em Portugal, estes sentem-se, em média, muito menos portugueses do que africanos ou de qualquer um dos cinco PALOP, em particular. Mais fraco do que o sentimento de portugalidade (a meio caminho entre o «algo» e o «pouco») só o sentimento de europeidade” Tal facto deve-se, entre outros motivos, segundo Machado, à influência que a socialização familiar e outras socializações intraétnicas assumem na constituição dos sentimentos de pertença nacional (2006: 25).

ambivalentes, cresceram entre a cultura dos pais e a da sociedade de fixação e, por isso mesmo, acabam por seguir percursos próprios, assumindo-se, identificando-se ou ainda afastando-se, em maior ou menor medida, de uma ou outra matriz identitária, no meio de tensões familiares e sociopsicológicas raramente resolvidas, consoante as características do espaço onde se inserem, em geral, e os modelos de socialização familiar, em particular.

Enquanto factor primordial de integração e prática transnacional que, ao mesmo tempo, transporta consigo uma carga simbólica sem precedentes, numa “experiência identitária musical em movimento” (Contador, 2001a: 110), a música cabo-verdiana na diáspora não foge, de forma alguma, a tais dinâmicas identitárias, tanto mais que ela é o produto da interacção entre a terra dos progenitores dos descendentes de imigrantes e a que os viu nascer, ou seja, a actividade musical assume um papel importante na construção identitária desses jovens, em contexto migratório. Daí que, nesta perspectiva, a música, entendida também na óptica moderna da Antropologia da Música, da Etnomusicologia e da Sociologia da Música (Adorno, 1972; Blaukopf, 1992; Carvalho, 1997), tenha, antes de mais, uma não menos importante função interpeladora de identidades sociais e constitua, a par da língua, uma inegável referência do sistema cultural cabo-verdiano, bem como uma das mais poderosas alavancas dessa sociedade, diria, um dos principais símbolos identitários da Nação evocadores de memórias colectivas e individuais. Por outro lado, importa ter em conta, nesta abordagem integrada, que a prática musical¹⁵¹ e os géneros musicais¹⁵² veiculados pelos respectivos praticantes não são sistemas fechados, mas evoluem e desenvolvem-se num ambiente social aberto em que circula, abundantemente, informação de todo o tipo.

8.2. Descendentes de imigrantes e a questão identitária

Na verdade, os contextos migratórios constituem espaços privilegiados de construção de identidades diferentes e diferenciadas, a partir do estabelecimento de interacções entre os

¹⁵¹ De acordo com Blaukopf, a *prática musical* abrange os tipos, os modelos e as expectativas de comportamento musical, pelo que este estudioso define a sociologia da música como sendo “the compilation of all social data relevant to musical practice” (1992: 5).

¹⁵² Os diferentes géneros musicais, que se associam a diferentes modos de relação com a música, sejam eles cabo-verdianos ou não, têm em linha de conta as diferenças socioculturais respectivas, para lá, naturalmente, dos diferentes códigos intra-musicais. Assim, na perspectiva de Campos (2006), os músicos profissionais diferenciam-se não apenas em função do género musical que preferencialmente praticam, mas, sobretudo, ao nível das relações que se estabelecem com a música, nomeadamente, a sua prática e os seus usos.

respectivos actores sociais, donde emergem, à custa, muitas vezes, de um processo de desgaste identitário, novas configurações identitárias, em especial no seio dos filhos de imigrantes, por via da socialização nos países de acolhimento dos seus progenitores. Contudo, tenha-se em vista que esses jovens descendentes, portadores de pertenças múltiplas, diversas e, por vezes, contraditórias, cresceram entre a cultura dos pais e a da sociedade de fixação e, por isso mesmo, acabam por receber várias influências sociais, na perspectiva de Secord e Backman (citados por Garcia-Marques, 2006), e seguir percursos próprios, assumindo-se, identificando-se ou ainda afastando-se, em maior ou menor medida, de uma ou outra matriz identitária, no meio de tensões familiares e sociopsicológicas raramente resolvidas. Como é por demais evidente, a música cabo-verdiana na diáspora, em particular, enquanto factor primordial de integração e prática transnacional, não foge, de forma alguma, a essas dinâmicas ou processos identitários, tanto mais que ela é o produto da interacção entre a terra dos seus progenitores e o país que os viu nascer. Assim pelas entrevistas realizadas aos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos em alguns bairros da AML e, em particular no famoso Bairro do Alto da Cova da Moura, verifica-se a emergência de uma nova africanidade nesses espaços urbanos, se bem que fragmentada e desterritorializada, definida mediante uma convivência estreita com os seus moradores, maioritariamente de origem africana, bem como um relacionamento com as músicas africanas consumidas.

No caso concreto da Cova da Moura, os descendentes cabo-verdianos, inseridos nos respectivos ambientes familiares, onde também se verificam as interacções e suas influências (Sprinthall e Collins, 2008), ouvem em casa dos pais a dita música tradicional (morna, coladeira e funaná), através de discos, num processo de “transmissão intergeracional” (Contador, 2001b: 50). Posteriormente, em decorrência da sua vivência quotidiana na paisagem urbana¹⁵³, onde também ocorrem “processos de transformação identitária” (Fortuna e Peixoto, 2002: 59), bem como da sua ligação a relações intergrupais (Amâncio, 2006), estes jovens apropriam-se da música que aprenderam em casa, através de um longo processo de socialização e recriam-na, como novas sonoridades e matizes, emergindo, assim, um produto musical próprio, a chamada “música migrante” (Sardo, 2004), que contribuirá, de alguma forma, para a diversificação do cenário musical em contexto migratório e, ao mesmo tempo, para a valorização e enriquecimento

¹⁵³ Independentemente da sua dimensão, os meios urbanos onde se inserem os descendentes de imigrantes, enquanto entidade social, cultural e física, transformam-se mais ou menos rapidamente, dando origem a novas configurações e a novos modos de vida (Vaz, 2008), emergem novas relações sociais e espaciais marcadas por alguma mobilidade, que vão ganhando alguma dimensão e significado.

da música cabo-verdiana, no geral. Sublinhe-se, todavia, que a relação que mantêm os jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos com a música decorre da sua inserção na paisagem urbana do Bairro do Alto da Cova da Moura, mas não deixa de reflectir, de alguma forma, a ambivalência identitária que caracteriza esta categoria social heterogénea e que influencia e condiciona o seu próprio processo de integração sociocultural. De facto, a relação dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos com a música cabo-verdiana em Portugal passa, muitas vezes, pela equação e solução de um problema identitário embora, em certos casos, essa questão não se coloque de forma tão aberta.

[...] eu não estou confuso com a minha identidade. Não, absolutamente. Eu só sei que a minha linha de descendência é cabo-verdiana, sou cabo-verdiano, mas sou português, porque nasci aqui, fui para a escola aqui e aprendi o português, porque representei Portugal com uma música em português e sou “americano” emprestado, porque sinto e de que forma a expressão musical sobretudo da música *soul*, do *blues*, do *gospel*, são coisas que me dizem bastante, de tal forma que são os projectos aos quais eu estou mais ligado. Acredito que tudo isto tenha uma lógica. Eu procuro não filosofar muito sobre a minha identidade, eu procuro viver dia-a-dia da maneira que eu sou e expressar-me da maneira que eu sinto. [...] eu vejo-me como um cidadão do mundo e não me prendo a nenhuma identidade e acho que é errado fazê-lo, porque aquilo que eu escrevo. [Cantor e baixista, 41 anos, músico profissional a tempo inteiro, Paço d’Arcos]

Apesar de a maioria dos descendentes não conhecer a terra dos pais, existe, na realidade, alguma relação com Cabo Verde, quanto mais não seja sentimental, sem que, muitas vezes, tal relação ponha em causa a sua própria identidade.

Não, não tenho problema de identidade. Nasci em Portugal, tenho nacionalidade portuguesa, ou seja, juridicamente sou portuguesa, mas, por dentro, sinto-me cabo-verdiana, embora eu não conheça Cabo Verde. Toda a cultura, tudo o que me ensinaram, a humildade, a solidariedade, a simpatia, foram coisas que ouvi, através do povo cabo-verdiano. Conheci

esta cultura cabo-verdiana no seio familiar, entre vizinhos, amigos, vizinhas, sobrinhos, fui conhecendo assim [...]. A meu ver, não tenho esse problema de identidade, pelo contrário, sinto-me bastante grata por ter nascido neste seio [cabo-verdiano], porque acho que isso é que me tornou a pessoa que sou hoje. Sendo eu filha de imigrantes cabo-verdianos nascida em Portugal, não me sinto mais portuguesa, nem mais cabo-verdiana, situo-me entre as duas [origens]. Componho músicas também em português, mas faço bastante composições em crioulo, gosto do fado, tento cantá-lo, quando gosto do fado, tento [risos]. [Batucadeira/compositora de batuque, 28 anos, semiprofissional, Amadora]

Tratando-se do Bairro 6 de Maio, um dos espaços geográficos da periferia de Lisboa que aloja uma significativa comunidade de origem cabo-verdiana, os descendentes de imigrantes que nele residem assumem alguma relação de aproximação com a cultura matriz dos seus progenitores, identificando-se mais ou menos com ela e procurando, em muitos casos, manter uma ligação com Cabo Verde, ainda que à distância, por via nomeadamente da expressão musical e através daquilo que estes lhes vão contando:

A grande maioria dos jovens que vivem aqui no bairro não conhece Cabo Verde, nunca lá esteve e, portanto, conhecem-no por aquilo que os pais dizem. Agora, em termos de identificação, não a música interpretada pela Cesária Évora, pelo Bana, ou pelo Tito Paris, mas sobretudo a executada pelos cantores emergentes. A gastronomia sim também marca presença e pouco mais. Quase todos. falam o crioulo [...]. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Na verdade, trata-se de um paradoxo, porque, embora quase todos mantenham uma ligação com a terra dos seus ancestrais apenas imaginária, através da língua, da música e da culinária, são bem poucos os que a visitaram. Contudo, nem todos os descendentes de imigrantes alimentam o mesmo sentimento ou relação de aproximação em relação a Cabo Verde, variando de caso para caso:

Aqui [no Bairro 6 de Maio] há uma variedade de ideias. Há alguns que não se identificam com cabo-verdianos, não se sentem nem de um lado [cabo-verdianos], nem do outro [portugueses]. Sentem-se africanos, sim. Se calhar [*sic*], a maioria identifica-se com africanos do que propriamente com cabo-verdianos, sendo poucos os que se sentem portugueses. No meu caso concreto, enquanto também descendente de imigrantes cabo-verdianos [*sic*], o meu coração bate pelos dois lados: bate por Cabo Verde e bate por Portugal, 50 a 50. E digo isso com toda a segurança. Sinto-me muito bem aqui, apesar das condições do país, sinto-me portuguesa, mas também sinto-me cabo-verdiana. Se for a Cabo Verde, sinto-me muito bem [...]. Infelizmente, isto não é regra geral, é excepção apenas. Acho que os descendentes de imigrantes que residem aqui no Bairro 6 de Maio não têm esse sentimento de caboverdianidade. Para mim, o sentimento de caboverdianidade é muito mais do que comer cachupa, é mais do que falar crioulo. Há muitos portugueses que, hoje em dia, falam crioulo e nem por isso são cabo-verdianos. Acho que é preciso muito mais do que falar crioulo, é preciso muito mais simplesmente do que comer cachupa como costume dizer, é muito mais do que ouvir música de Cabo Verde. Sinceramente, não sei explicar muito bem, mas sei que [a caboverdianidade] é muito mais do que isso [...], é assumir Cabo Verde, é sentir Cabo Verde como se fosse algo que me afectasse, se oíço um problema em Cabo Verde isso afecta-me porque eu sou cabo-verdiana [...]. Sinto-me parte de Cabo Verde. [*Idem*]

Curiosamente, embora muitos deles socializados nos bairros periféricos de Lisboa, onde decorre a sua infância e adolescência, alguns descendentes de imigrantes conseguiram ver reproduzido no seu *habitat* aquilo que se passava na terra de origem dos seus pais, sob vários prismas:

Apanhei água de chafariz, porque aqui na Cova da Moura não havia água e apanhávamos água de chafariz [...], nós tínhamos a horta e por isso é que lhe digo que vivo a cultura cabo-verdiana, porque nasci na cultura cabo-verdiana. Mesmo estando longe de Cabo Verde, a cultura veio toda cá parar, está cá toda, está enraizada. Eu vivi, apanhei lenha [...], tínhamos que apanhar a lenha, arrumá-la sempre [...], porque a minha mãe tinha o quintal e tinha a panela mesmo dos três pés para fazer a comida. E, depois,

tinha o pilão para pisar o milho, também sei pisar o milho, vivi a cultura, embora eu esteja em Portugal, vivi a cultura cabo-verdiana, percebe. Há pessoas que, às vezes, me dizem, mas “quem é que te ensinou a tocar”? Há pessoas que me ouvem a falar crioulo e perguntam-me, mas “donde és de Cabo Verde” e digo-lhes que os meus pais são de S. Domingos [ilha de Santiago], “mas e tu, nasceste lá?” e digo-lhes que não, eu nem conheço Cabo Verde. “Mas como é possível ter um crioulo puro, como é possível”. Ensinaaram-me assim e, além do mais, a família do meu marido fala aquele “badio” o mais profundo. O meu marido também nasceu cá e, tal como eu, não conhece Cabo Verde, fala crioulo. Também vivemos a cultura intensamente, não é de ouvir falar, nós não conhecemos Cabo Verde, mas parece que conhecemos, sabemos qual é a época da sementeira, sabemos quando chove e quando não chove, lamentamos o facto de não chover? [Batucadeira/compositora de batuque, 28 anos, semiprofissional, Amadora]

Não obstante essa ligação que um número razoável de descendentes de imigrantes cabo-verdianos conseguem manter com a terra dos pais, a verdade é que muitos deles enfrentam problemas identitários sérios e com dificuldades de integração na sociedade portuguesa, têm uma identidade espalhada e ambivalente e, logo, de difícil caracterização, que acaba por se reflectir na sua relação com a cultura musical, de forma especial:

[...] tenho uma identidade, agora, pergunto-me, que identidade é essa? A minha identidade não é cem por cento cabo-verdiana, não é cem por cento portuguesa, mas é uma identidade que também não é europeia [...]. Já fui a Cabo Verde muitas vezes, não cheguei a conhecer os meus avós paternos, mas sinto-me ligada à cultura cabo-verdiana, através da música, através da língua, através da comida, através das relações familiares, tenho imensa família em Cabo Verde. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Se bem que nascidos e socializados em Portugal, o problema da identidade coloca-se com alguma acuidade aos descendentes de imigrantes cabo-verdianos, pois,

há momentos em que não temos nenhuma destas duas identidades, há momentos em que temos duas, há momentos em que temos três e quatro. Ou seja, o descendente de imigrante tem, por vezes, uma multiplicidade de identidades, mormente, para um jovem que nasceu cá, que vai para Cabo Verde, que não é cabo-verdiano e não partilha com uma série de coisas adquiridas pela socialização em Cabo Verde, embora se identifique com Cabo Verde e diga que é cabo-verdiano [...]. Depois, há todo um processo de rejeição por parte de Portugal, a partir do qual o descendente, despido da sua auto-estima, passa a rejeitar também. No meu caso concreto, ainda que possam dizer, não és cabo-verdiano, és português, eu vou achar uma identidade conforto que é a cabo-verdiana. Tenho a identidade portuguesa, que é fragmentada [...], ainda que a gente queira fugir e não consiga, quer dizer, a gente aprendeu e foi socializada aqui [em Portugal], mas, depois, há toda uma série de culturas de influência. [*Rapper/vocalista/compositor*, 31 anos, semiprofissional, Arrentela]

Mas, apesar de ter nascido em Portugal, o entrevistado e também *rapper* e descendente tem algum problema em se identificar-se, do ponto de vista identitário, como português, embora saiba que é português, sou, fisicamente, para o bem ou para o mal, eu sou português, mas

[...] se afirmasse, com “nariz muito empinado”, que eu era português, era uma enorme falta de auto-estima daquilo que é a minha experiência pessoal de uma pessoa rejeitada pelos próprios portugueses. Quer dizer, já fui chamado preto a torto e direito, já fui mandado para a minha terra, a torto e direito [...] é a experiência de uma pessoa que nasce aqui. Não fomos criados lá para ter aquela caboverdianidade que os nossos pais têm, mas vivemos o português em pleno para nos sentirmos portugueses. Agora, quando o português nos rejeita, a gente tem que procurar [...] e o que a gente encontra é a identidade imediata dos nossos pais que nos é oferecida com todo o carinho [...], agarramos a língua, porque a língua é um factor de união entre muitos cabo-verdianos. [*Idem*]

Igualmente, o descendente de imigrante cabo-verdiano viaja para a América à procura do afro-americano, justificada como busca do poder de afirmação e pela força envolvente do fascínio

da cultura juvenil urbana americana. Neste momento, coexistem no bairro da Arrentela no Seixal¹⁵⁴, duas culturas de influência muito fortes em Portugal, a saber: por um lado, a América Negra, em resultado de todo o processo de americanização do mundo e dos guetos no mundo e, por outro, influências muito fortes provenientes, nomeadamente da França e dos *banlieux*. Há ainda descendentes de imigrantes nascidos e criados nos bairros de Lisboa que não reivindicam o seu estatuto identitário de português, nem tão-pouco o de cabo-verdiano, mas, simplesmente,

sinto-me cidadão do mundo, não me sinto cabo-verdiano ou português, sinto que pertenço a este mundo. Não quero que me interpretem mal, não quero dizer que eu não goste da minha cultura, mas digo que sou um cidadão do mundo, porque, apesar de ser descendente de cabo-verdiano e ter nascido em Portugal, acho que todas as culturas são importantes, é importante conhecer um pouco de cultura [*idem*], mas tendo sempre presente a nossa, porque a pessoa tem que ter uma identidade e saber realmente aonde pertence. Considero-me um cidadão do mundo porque aonde quer que eu vá vou aprendendo, vou tirando lições, vou aprendendo de cada cultura e isto vai-nos fazendo crescer como pessoa. não posso dizer que sou cabo-verdiano, porque nasci em Portugal, apesar de os meus pais serem cabo-verdianos. Se me disserem que sou descendente de cabo-verdianos, eu sou descendente de cabo-verdianos, mas não nasci em Cabo Verde, tenho propriamente aquilo que os meus pais me contam ou a vivência do bairro, que é um pouco também idêntica à vivência em Cabo Verde. Mas, também, não me considero português [...], porque, à partida, negaram-me essa possibilidade de o ser. Ao nível psicológico, pode-se dizer que é uma violência [...]. Nascer naquele sítio e não ser considerado cidadão daquele sítio, acho que mexe com a pessoa, mesmo que a pessoa queira ou não. Qualquer jovem da minha geração tem esta mágoa de ter nascido cá [...] e, mesmo assim não, ser considerado português [...]. Imagine que se eu tivesse que ir agora a Cabo Verde, apesar de falar crioulo e estar inserido nas vivências de Cabo Verde e dos cabo-verdianos e não sei quê mais, não seria considerado cabo-verdiano, porque não

¹⁵⁴ Juntamente com o Bairro do Alto da Cova da Moura, Seixal é área que alberga a maior população imigrante de cabo-verdianos e respectivos descendentes e onde se processam fenómenos interessantes de multiculturalidade. Contudo, a presença da cultura cabo-verdiana no Bairro do Alto da Cova da Moura é muito mais forte, mais visível e mais colorida.

nasci lá. Nunca lá fui, mas sei perfeitamente que a minha maneira de estar, a minha maneira de falar, a minha postura, a minha vivência não é idêntica à vivência daquelas pessoas que nasceram lá, que cresceram lá, da gente daquela terra. [*Rapper*, 25 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

8.2.1. Descendentes de imigrantes e identidade: o caso emblemático do Bairro do Alto da Cova da Moura

Situado na zona oriental do Concelho da Amadora, na Área Metropolitana de Lisboa (AML) o Bairro do Alto da Cova da Moura é um espaço¹⁵⁵ composto por uma população jovem e maioritariamente cabo-verdiana (70%)¹⁵⁶, oriunda directamente de Cabo Verde e, na sua maioria, da ilha de Santiago. De igual modo, residem nesse bairro¹⁵⁷ alguns cabo-verdianos que rumaram das outras ex-colónias para Portugal e, em particular, de São Tomé e Príncipe, havendo ainda um grupo de retornados, portugueses ex-emigrados de África e algumas famílias, também portuguesas, que migraram do interior de Portugal à procura de resolver, em parte, o problema habitacional.

Para além da forte presença cabo-verdiana, habita ainda o Bairro do Alto da Cova da Moura um número expressivo de africanos dos PALOP, bem como alguns brasileiros. Ainda pelo bairro, que tem uma população com grande peso de jovens¹⁵⁸, têm passado imigrantes da

¹⁵⁵ Delimitado a Norte pela via ferroviária, a Sul, a Este e a Oeste pelos limites administrativos das freguesias de Alfragide, da Buraca e da Damaia, o Bairro do Alto da Cova da Moura pertence à freguesia da Buraca e terá começado a crescer um pouco antes de 1974, já com alguns imigrantes cabo-verdianos e retornados das ex-colónias portuguesas, embora tenha sido a partir de 1977 quando se intensificou a ocupação dos terrenos com barracas e construções precárias (Barbosa, 2006: 73). À semelhança do Alto da Cova da Moura, cresceram vários outros bairros por toda a extensão da Área Metropolitana de Lisboa, mais ou menos no mesmo período, com destaque para o 6 de Maio sito na freguesia de Venda Nova, também no Concelho da Amadora, mais precisamente à saída de Benfica, na direcção da Amadora.

¹⁵⁶ De acordo com a Associação Cultural Moinho, citada por Barbosa, 70% da população que integra o Bairro do Alto da Cova da Moura é de proveniência cabo-verdiana, subdividida entre as várias ilhas dentro próprio bairro, desde Santiago, na sua grande maioria, ou então de São Vicente, passando por alguns da ilha da Brava, Maio ou Fogo. Hoje em dia, é vulgar dizer-se que a Amadora, concelho ao qual esse bairro, é a maior cidade cabo-verdiana do mundo.

¹⁵⁷ É propriamente na década de 60 que se fixam os primeiros moradores e que se constroem as primeiras barracas, mas é só na década seguinte que surge um fluxo mais significativo com a chegada de retornados de Moçambique e Angola.

¹⁵⁸ Segundo dados apresentados pela equipa da Geoideia (2003), o Bairro Alto da Cova da Moura tinha na altura da realização do estudo, uma população estimada em 10 081 habitantes com uma grande proporção de jovens, já que a larga maioria dos habitantes tem menos de 35 anos.

Europa do Leste com um período de fixação muito curto no local, devido à sua grande mobilidade geográfica. Está-se, pois, perante uma população heterogénea em contínuo crescendo com uma mistura de alóctones e autóctones, se bem que “a grande maioria seja africana, constituída essencialmente por imigrantes vindos de Cabo Verde e seus descendentes que nasceram em território português” (Barbosa, 2006: 74).

Do ponto de vista sociocultural, refira-se que, de acordo com o referido *Estudo de Avaliação Intercalar do Programa de Iniciativa Comunitária Urban II da Amadora –Damaia-Buraca (2001-2006)* realizado pela equipa da Geoideia – Estudos de Organização do Território, Lda., “parece predominar o modelo da estrutura familiar nuclear (pai, mãe e filhos)” (Barbosa, 2006: 74), embora existam no bairro várias famílias monoparentais. Igualmente, persiste com alguma expressividade, salienta ainda Barbosa “a forte relação de base tradicional” caracterizada fundamentalmente pela permanência dos filhos em casa dos pais, bem como pela presença dos pais/avós na preservação dos valores tradicionais e na ajuda material e que não se orienta apenas pela “proximidade emocional” (Barbosa, 2006: 75). Ou seja, na prática, citando a Associação Cultural Moinho da Juventude, “há uma forte ligação” com a própria família, mesmo tratando-se de famílias monoparentais (Barbosa, 2006: 75).

Relativamente à escolaridade, verifica-se a existência nesse bairro de um baixo nível de escolaridade, de uma forma generalizada, aliada à existência de vários casos de insucesso escolar e abandono precoce, sendo poucos os jovens que prosseguem os estudos. Assim, perante tais fenómenos e na tentativa de minorar as diferenças e as distâncias impostas pela sociedade de consumo, os jovens procuram inserir-se no mercado de trabalho mais cedo devido às dificuldades económicas, optando pela procura antecipada de trabalho e acabando por reproduzir, bastas vezes, as ocupações exercidas pelos pais, como a construção civil, entre os homens, e os serviços domésticos, nas mulheres. Todavia, nos últimos anos, tem-se verificado uma maior diversificação das ocupações (hotelaria, turismo, comércio e serviços), não obstante a ausência generalizada de mecanismos de mobilidade social ascendente. Contudo, importa registar alguns casos de maior sucesso, que conseguiram singrar no sistema educativo e chegar ao ensino superior.

No domínio ocupacional propriamente dito, prolifera no Bairro do Alto da Cova da Moura um leque variadíssimo de serviços e comércio, alguns deles muito ligados à cultura africana, tais como cabeleireiros, mercearias, restaurantes e bares, agências de viagens, oficinas,

carpintarias, bancas de venda de roupa, alimentos frescos (hortaliças, frutas, etc.), serviços de seguros, comunicações, etc. Constituída maioritariamente por cabo-verdianos e seus descendentes, a sua população apresenta uma taxa de actividade muito elevada e é portadora de uma dinâmica social muito própria que se estrutura em redes informais e é marcada pela densidade e multiplicidade de relações interpessoais, bem como por uma cumplicidade entre o interior e o exterior do alojamento. Muito mais do que um local de passagem e um mero espaço físico, a rua representa, no caso em análise, um espaço de interacção e de convívio, ou melhor, “um espaço cultural transnacional”, como diria Contador (2001b: 18), onde se encontram vendedeiras, homens conversando, rapazes adolescentes a jogar à bola, homens idosos a jogar ouril, do interior dos carros e dos cafés o bairro é invadido pelo som da música, dando corpo, assim, a uma paisagem sonora mais ou menos compacta e completamente dominada pela presença cabo-verdiana sobretudo nas ruas de maior movimento, numa “espécie de extensão de familiaridade quase que por todo o bairro, criando laços muito fortes de sociabilidade e de solidariedade” (Barbosa, 2006: 80).

Aliás, a coesão, a solidariedade, as relações de entreajuda e a forte ligação que caracterizam também os moradores do Bairro do Alto da Cova da Moura mais não são do que uma resposta à exploração e à discriminação de que são objecto, devido, em parte, à “necessidade psicossocial de sobrevivência e de autodefesa”, de acordo com João Lopes Filho (1996: 278). Assim, perante o quadro social nada favorável, emergem redes de amizade e de parentesco que assumem um papel de interesse relevante, sobretudo na procura de trabalho num bairro urbano periférico também marcado pela “aproximação da cultura rural, principalmente na zona central e oriental, e uma relação muito forte entre o interior e o exterior do alojamento” (Barbosa, 2006: 79-80), facilitadas pela emergência de uma identidade étnica (Cuche, 2006), bem como de uma consciência de pertença a um território e a um grupo comuns - *we-group*. Enfim, um espaço urbano que cruza uma série de trajectos diferenciados¹⁵⁹, caracterizado pela presença de “uma espécie de extensão de familiaridade” por quase todo ele, donde emergem vínculos muito fortes de sociabilidade e de solidariedade, bem como redes de amizade e de parentesco, cujo papel se revela extremamente importante na mobilização na procura de trabalho, num mercado laboral exíguo.

¹⁵⁹ A população do Bairro do Alto da Cova da Moura é, em grande parte, originária quer de outras zonas de Portugal, quer de outros países.

Do ponto de vista linguístico, o crioulo e o português constituem para a população do bairro os baluartes de comunicação, embora a interação entre os moradores passe, de uma maneira, geral, pelo uso da primeira língua, a da terra dos seus ancestrais. Nascidos em Portugal, os jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos são, contudo, bilingues (português e crioulo), se bem que, na maior parte das vezes, a comunicação no bairro e entre a população juvenil se estabeleça em crioulo, mas já com algumas adaptações do *black english*, por exemplo, num processo de “entrecruzamento de referências de um contexto urbano”, segundo Contador (2001b: 18).

Na prática, a interação no Alto da Cova da Moura decorre, em geral, na língua cabo-verdiana – o crioulo –, aliás o mesmo veículo de cultura que é utilizado como um meio de comunicação intra e intergeracional, em contexto familiar, no âmbito específico da estrutura social que envolve esse bairro lisboeta, onde se manifestam e se cruzam diversas sociabilidades. É, pois, no interior deste espaço transnacional que também se forja uma cultura juvenil¹⁶⁰ negra protagonizada pelos descendentes de imigrantes, à qual se encontram associada “formas linguísticas específicas” (Martins, 1997: 78) e se consubstancia uma interessante relação entre a música, que “define o território do corpo” e o processo de identificação (Contador: 2001b: 38).

A julgar pelo Estudo Sobre os Recursos Humanos da Comunidade Cabo-verdiana na Área Metropolitana de Lisboa coordenado por Victor Alves, as relações de sociabilidade dos cabo-verdianos nos bairros urbanos com os restantes moradores não são intensas, de uma maneira geral, pois “são os vizinhos ou os familiares cabo-verdianos ou portugueses, que com mais frequência se encontram. Habitualmente, fazem-no nos locais de trabalho, na casa de uns dos outros e nos cafés; mais raramente, nas discotecas ou restaurantes; e, muito poucas vezes, nas associações de cabo-verdianos (1999: 97), sendo mais intensas as relações sociais dos cabo-verdianos com os portugueses na Área Metropolitana de Lisboa, mas particularmente na margem sul do Tejo. Todavia, as relações de sociabilidade com outros moradores variam, de acordo ainda com o mesmo estudo, com o tipo de habitação, na medida em que, em função das respostas, os

¹⁶⁰ A cultura juvenil que os descendentes de imigrantes constroem nos bairros onde residem contém, entre várias componentes estruturais, códigos verbais e códigos não verbais (gestuais) que são por eles partilhados nos processos de interação e de comunicação interna, se bem que as expressões utilizadas nesse tipo de linguagem tenham um carácter efémero, sendo substituídas rapidamente por outras. A criatividade lexical está presente neste tipo de cultura, que defende a sua coerência eterna, através, nomeadamente, da importação de certos neologismos, a exemplo da palavra *laifar* (vem do inglês *life*, significa vida), que expressa vadiagem, vida de vagabundo. A cultura juvenil configura ainda o estilo de vestuário o qual expressa, enquanto factor de comunicação intencional, alguma resistência no seio da comunidade ou grupo de pertença (Martins, 1997: 163-164).

indivíduos que vivem em habitações “abarracadas” convivem e desenvolvem actividades locais mais com cabo-verdianos do que com portugueses, enquanto os residentes em apartamentos e vivendas têm mais relações com portugueses, ou com “cabo-verdianos e portugueses”. Pelo menos ao nível das localidades de residência, prossegue o citado documento, os cabo-verdianos têm fraca sociabilidade com outras nacionalidades, se bem que os originários da Guiné-Bissau e os de São Tomé e Príncipe sejam citados mais vezes nos encontros e nas actividades desenvolvidas localmente (Alves, 1999: 97). De referir, finalmente, a propósito, conta muito e de forma crescente o tempo de residência, seja para a diversificação, seja para a intensificação das relações de sociabilidade, para lá do factor local de residência em Portugal.

8.2.2. A paisagem musical no Bairro do Alto da Cova da Moura e a função da música como prática cultural no quotidiano dos descendentes de imigrantes

O Bairro do Alto da Cova da Moura constitui mais uma ilha de Cabo Verde no exterior, que foi adquirindo os seus próprios contornos e onde a cultura cabo-verdiana se agiganta e se expressa, nomeadamente através de uma paisagem sonora mais ou menos compacta e completamente dominada pela presença cabo-verdiana, mormente nas ruas de maior movimento. De facto, o bairro, em cujo seio também coexistem grupos, referências e situações sociais heterogéneos, é portador de uma intensa dinâmica de práticas culturais que giram em torno, sobretudo, das danças e festas tradicionais de origem cabo-verdiana e africana como da música, com realce para o *batuku* (batuque)¹⁶¹ considerado “um género musical, poético e coreográfico praticado por mulheres”¹⁶², historicamente associado à ilha de Santiago e às marcas africanas da sua cultura” (Ribeiro, 2008: 1).

Do ponto de vista de influências, a criatividade cultural dos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos no bairro é também marcada pela africanidade, mormente no que se

¹⁶¹ Formado em 1988, o grupo *Finka-Pé* do bairro da Cova da Moura é considerado o mais antigo grupo de batuque cabo-verdiano em Lisboa.

¹⁶² Enquanto “elemento da identidade pós-colonial cabo-verdiana”, a prática do batuque não se confina, actualmente, apenas à ilha de Santiago, onde ganhou maior expressão, mas desterritorializou-se e estendeu-se a uma rede de comunidades da diáspora cabo-verdiana, em metrópoles de Portugal, Espanha, França, Holanda, Senegal, São Tomé e Príncipe e Estados Unidos da América. O batuque, graças ainda às correntes migratórias cabo-verdianas, conquistou pequenas comunidades que vão desde a Argentina à Galiza, “onde o grupo Batuko Tabanka representa, através da sua actividade performativa, a cultura cabo-verdiana (Ribeiro, 2008:1).

refere às preformações musicais, onde pontuam, para além do *batuku*¹⁶³ (bataque), o *zouk* (*zouk-love* ou *cabo-zouk*), o funaná, o *kizomba* ou o *kuduro*, que, aliás, “coincidem com a composição da paisagem sonora das várias ruas dos bairros” (Barbosa, 2006: 108). É, pois, essa “identidade sonora” (Contador, 2004: 175), ou sonoridade típica de bairro, aliada à permanente circulação das pessoas nas ruas, que confere a este espaço uma dinâmica e uma vida muito peculiares e fazem dele um dos espaços mais cabo-verdianos em Portugal, pelo menos do ponto de vista cultural.

Para além dessas manifestações musicais híbridas de proveniência africana presentes no Bairro do Alto da Cova da Moura, os jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos, que assumem, através da sua postura, a sua transnacionalidade expressa, seja ao nível linguístico, seja ao nível da música ou de outros marcos culturais, abraçam a cultura *hip-hop*¹⁶⁴ (Ventura, 2009), uma das expressões artísticas privilegiadas dessa faixa etária por intermédio da qual se interpreta a realidade social (Sberna, 2001) e, para tanto, utilizam a rua entendida como *não-lugar*, na expressão de Marc Augé e como “território simbólico” sem hierarquias sociais e prenhe de significados.

Contrapondo à noção sociológica de *lugar* de Mauss, o conceito de *não-lugar* de Marc Augé (1998) é constituído tanto por instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias rápidas, viadutos, aeroportos), como os próprios meios de transporte ou os grandes

¹⁶³ De procedência africana, o *batuku* corresponde a uma forma de música tradicional da ilha de Santiago, com ritmos batidos em pano entre as pernas e acompanhada com cantigas improvisadas e, adaptado à modernidade instrumental e a estilos vocais, tem assumido um lugar proeminente no cenário musical cabo-verdiano graças às composições de Orlando Pantera e às interpretações de Lura, Mayra Andrade ou Tcheka, entre outras.

¹⁶⁴ A cultura *hi hop* surge no Bronx, Nova Iorque, na década de 70 do século passado, num autêntico ambiente de rivalidade entre gangs de jovens e degradação urbana. Trata-se, pois, de um “movimento de expressividade criativa” (Fradique, 2004: 335) resultante de sociabilidade de bairro, que combina três tipos de expressões artísticas, que, nessa busca da construção da interculturalidade, conjuga três expressões artísticas, a saber: a música *rap* (sigla para *rhythm and poetry*), que “partilha com outras práticas juvenis a itenerância, a intensidade e a criatividade” (Fradique, 2003) e privilegia técnicas de composição, a rima e o ritmo; a dança, através da *break dance* e; o grafismo, que se manifesta através, nomeadamente, das pinturas nas paredes (*graffitis*), das assinaturas, de expressões críticas e políticas, de riscos e palavras não perceptíveis. Parte integrante fundamental do *hip-hop*, o *rap* chega a Portugal e, segundo Teresa Fradique, sofre um processo de mercadorização (processo de criação de um objecto de consumo, de tornar algo vendável) e comercialização (mecanismo de venda, distribuição e apresentação desses produtos), “cujo produto final percorreu uma série de elementos mediadores que fizeram com que se tenham tornado em algo diferente daquilo que foi no momento da sua emergência” (2003: 60). A música *rap*, como “projecto de imaginação espacial” (Fradique, 2004: 335), surge na rua porque é neste espaço que ganha expressão e dinâmico “o fervor da revolta e da contestação construído sob o lema da eterna opressão social e racial” (Contador, e Ferreira 1997: 29). Os descendentes de imigrantes utilizam como língua de expressão o crioulo, de preferência, com alternâncias com o *black english* e o português.

centros comerciais ou, ainda, os campos de trânsito prolongados onde são colocados os refugiados do planeta. Para Augé, o *não-lugar* é um espaço que não pode ser definido nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico e inclui, igualmente, como local de ocupação provisória, os bairros de lata votados à destruição ou à perenidade e à degradação. Tal como o Alto da Cova da Moura, os bairros de populações imigrantes de origem africana, que acabam por ganhar um estatuto particular, ocupam áreas que acompanham as linhas ferroviárias e rodoviárias, considerados, afinal, “*não-lugares por excelência para o transeunte*” (Barbosa, 2006: 109). Nessa dinâmica redescoberta da africanidade, em termos de referências ancestrais, os jovens descendentes cabo-verdianos, inseridos num espaço territorial complexo e diferenciado, reaproximam-se e procuram novas formas de identificação com a África, reinventam e reapropriam as suas origens, num processo que também envolve a sociedade de acolhimento portuguesa, emergindo daí um produto novo e diferente.

8.3. O processo de construção identitária

A abordagem de processos identitários das populações migrantes requer uma análise de todos os factores sociais e culturais que envolvem os indivíduos em contexto migratório, bem como o modo como os mesmos se relacionam com a multiplicidade de referências identitárias com que se confrontam num dado momento e num determinado contexto específico, razão por que a definição de identidade se reveste de uma extrema complexidade. Nesta perspectiva, enquanto produto do relacionamento dos indivíduos em sociedade e de toda a multiplicidade de referências identitárias com que estes se deparam, a identidade aparece como conceito eminentemente relacional, isto é, dito de outro modo, o estudo das identidades culturais tem que, necessariamente, ter em linha de conta os contextos espaciais e relacionais em que se estas se inserem, bem como o carácter móvel¹⁶⁵ (Frith, 2003) desta categoria analítica. Assim sendo, o

¹⁶⁵ Para Simon Frith, a questão de fundo que se coloca não é saber em que medida uma determinada obra musical ou uma interpretação reflecte as pessoas, mas como é que ela produz, cria e constrói uma experiência musical e estética, que apenas podemos compreendê-la se assumirmos uma identidade tanto subjectiva como colectiva. A identidade é móvel, “é um processo e não uma coisa”, a melhor forma de se entender a nossa experiência musical é vê-la como uma experiência deste *eu* em construção. Tal como a identidade, “a música é, simultaneamente, uma interpretação e uma história, descreve o social no individual e o individual no social, a mente no corpo e o corpo na mente [...] e parece ser uma chave da identidade”. À semelhança da música, a identidade é uma questão de ética e estética, é um processo experiencial que se capta “mais vividamente como música”. A experiência da identidade descreve, ao mesmo tempo, um processo social, uma forma de interacção e um processo estético. Fazer música, remata Frith, “não é uma forma de expressar ideias, mas é uma forma de vivê-las” (2003: 184-187).

espaço figura como uma realidade complexa, enquanto agente activo de inscrição das práticas sociais, integrada também por um conjunto expressivo de redes identitárias (Pereira, 2001: Pereira), que abrangem os indivíduos, de forma voluntária ou involuntária e cuja análise deve abranger uma imensidão de variáveis sociais e culturais, para além das características do próprio espaço físico.

No caso específico da população cabo-verdiana, o próprio processo migratório é, pela sua regularidade, um elemento estruturante da própria identidade cultural cabo-verdiana, que não é apenas influenciada pelas suas origens africanas e europeias, mas também pela tradição migratória nos respectivos países de acolhimento. Enquanto contexto social estruturado, ou ainda, se se quiser, “espaço social transnacional”, parafraseando Thomas Faist, citado por Carreiro (2006), o Bairro do Alto da Cova da Moura, portador de uma identidade cultural¹⁶⁶ própria, caracteriza-se por identidades socioculturais próprias moldadas por diferentes atributos, que resultam, em grande medida, do facto de nele coexistirem diferentes grupos sociais ou minorias étnicas, onde também estão presentes sociabilidades conflituais, à margem do reconhecimento da sua “inferiorização social e cultural” e da sua “indefinição identitária” (Carreiro, 2006).

Na prática, o sistema cultural de origem dos pais dos jovens descendentes, associado a outros factores, conduz a algum fechamento do bairro face ao exterior, bem como à preservação de certas práticas tradicionais. No Alto da Cova da Moura, quer os descendentes de imigrantes cabo-verdianos, quer a sociedade de acolhimento, independentemente do grau de intensidade ou proximidade das suas relações e do nível de conflitualidade, exteriorizam um sentimento de orgulho e de pertença à comunidade do bairro e à cultura de origem dos pais. Ou seja, perante eventuais ameaças externas, os jovens descendentes do Alto da Cova da Moura, à semelhança, por exemplo, do que ocorre noutros espaços idênticos, cerram fileiras em torno do seu bairro de pertença concebido como um todo único, reforçam-se as relações de proximidade e afinidade entre os seus habitantes e intensificam-se as relações de solidariedade, de convivialidade e de entreajuda, mormente em momentos difíceis da vida das pessoas, graças à sua origem cultural e à experiência de uma migração comuns.

¹⁶⁶ A identidade cultural do bairro mais não é, citando Gonçalves, do que “o cruzamento de dinâmicas internas e externas resultando, por um lado, das redes de relações sociais conflituais (...) da forte imagem negativa que lhe é devolvida do exterior” (1994).

8.3.1. Múltiplas pertenças identitárias: o caso da Cova da Moura

Na generalidade dos casos, salvo exceções, os descendentes de imigrantes orgulham-se de ser cabo-verdianos, embora subsistam diferenças de uns descendentes para outros, consoante as circunstâncias dos respectivos processos de socialização. Assim, nalguns casos, embora não escondendo o seu orgulho cabo-verdiano transmitido pelos seus progenitores que vieram das ilhas e apesar de terem nascido em Portugal, mais propriamente no Bairro do Alto da Cova de Moura, os jovens descendentes entrevistados em grupo¹⁶⁷ dizem sentir-se, antes de mais nada, africanos:

Nasci¹⁶⁸ cá em Portugal, os meus pais são cabo-verdianos, vivo cá no Bairro e sou *rapper*. Nesta altura da fase do campeonato, sinto-me africano, mesmo porque também a população portuguesa cá em Portugal me obriga a sentir-me africano e, como tal, identifico-me com isto, com muito orgulho, gosto de transmitir esta realidade na minha música. Mesmo que não quisesse, os portugueses obrigaram-me a isso, na medida em que sou praticamente excluído da sociedade portuguesa, sobretudo em termos de documentação, o que é uma situação ridícula. Nunca fui a Cabo Verde, não conheço Cabo Verde, nunca fui à Africa, mas, apesar de tudo isso, considero-me africano, porque é uma cultura que me foi passada pelos meus pais e é uma cultura que, também, vou passar para os meus filhos. Em Portugal, as pessoas não dão tanto valor à cultura africana em si e, por isso, o que faz o nosso grupo de *hip-hop* é também dar a conhecer o outro lado, a cultura africana, que tem coisas positivas. O que faço com a minha música é também dar a conhecer o crioulo - a língua cabo-verdiana -, esta cultura, não só ao povo português como também a todas as pessoas que estiverem interessadas em me ouvir, no mundo por aí, pela Europa fora, em ouvir o *rap*, que é mais uma oportunidade para se passar a música cabo-verdiana. O crioulo é uma língua que se vai falando, cada vez mais, vai-se compreendendo cada vez mais e, através do *hip-hop*, podemos, também, difundi-la e fazer com que as pessoas, também, venham a conhecê-la mais profundamente, conhecer

¹⁶⁷ Trata-se da aplicação da técnica do chamado *focus group* a um grupo de cerca de oito descendentes de imigrantes cabo-verdianos residentes no Bairro do Alto da Cova da Moura e ligados à música, a 22 de Novembro de 2006. Veja-se o guião da entrevista em anexo.

¹⁶⁸ Testemunho do *rapper* Bino, de 26 anos, nascido no Bairro do Alto da Cova da Moura, concedido através do *focus group* realizado nesse mesmo bairro lisboeta a 22 de Novembro de 2006.

a cultura africana em si, não só a cabo-verdiana. Sinto-me primeiramente africano porque a minha pele o diz logo, sou africano com muito orgulho, antes de tudo. Depois, sim senhora, vem a outra parte que me identifica, também, por ter nascido em Portugal, também tenho uma parte da cultura portuguesa já enraizada em mim, mas acima de tudo sou africano, acima de tudo sou descendente de cabo-verdiano.

Nasci¹⁶⁹ em S. Tomé, resido há muitos anos em Portugal, mas a minha origem é também cabo-verdiana. Identifico-me com a cultura cabo-verdiana, mas, sinto-me, primeiro, africano. Estou dentro da cultura cabo-verdiana, porque, hoje em dia, a música cabo-verdiana tem expandido tanto ao ponto de as pessoas que, não sendo cabo-verdianas, também se identificarem com ela, porque sentem que também essa música lhes pertence. Mesmo não sendo cabo-verdiano, sinto que também esta música pertence a mim, porque ouvimos crioulo todos os dias, falamos crioulo.

Explicando as razões por que alguns jovens se identificam, em primeiro lugar, com a cultura africana, dizia um jovem¹⁷⁰ muito influenciado pela cultura cabo-verdiana, que marca fortemente o Bairro do Alto da Cova da Moura:

Poderá causar muita estranheza essa identificação primeira ou proximidade com a cultura africana mas, na verdade, é assim desta forma como vivemos em comunidade. No Bairro, não vivem apenas cabo-verdianos ou angolanos, é uma mistura de raças que vivem aqui e, daquilo que cada cultura tem, acabamos sempre por também agarrar um bocado, através, designadamente, da culinária, da forma de se estar, da música, da arte, através de tudo. No Bairro do Alto da Cova da Moura temos relações estreitas com outros povos africanos que também residem cá e integram uma comunidade também africana da qual também fazemos parte, vivemos uns com os outros e aprendemos diariamente.

¹⁶⁹ Testemunho do *rapper* Ermelindo, de 34 anos, residente no Bairro do Alto da Cova da Moura, concedido através do *focus group* realizado nesse mesmo bairro lisboeta a 22 de Novembro de 2006.

¹⁷⁰ Testemunho do *rapper* Di Man Kapa, de 32 anos, nascido no Bairro do Alto da Cova da Moura, concedido através do *focus group* realizado nesse mesmo bairro lisboeta a 22 de Novembro de 2006.

Contudo, não nos refugiamos na cultura africana, mas nos identificamos com ela, se calhar é nossa arma de combate. Tornámo-nos muito mais fortes em realmente sabermos quem somos [...], porque, na verdade, muitas coisas que antes não conhecia da cultura africana, passei a conhecê-las convivendo com outras raças dentro deste bairro. Por isso mesmo, valorizamos muito o berço-mãe, a natureza mãe-África.

O Bairro do Alto da Cova da Moura constitui mais uma ilha de Cabo Verde no exterior, que foi adquirindo os seus próprios contornos e onde a cultura cabo-verdiana tem maior expressão. Mas também, no meio dos jovens descendentes entrevistados, há quem¹⁷¹ não se sinta nem cabo-verdiano, nem português, embora tenha nascido em Portugal, conforme revela:

Para ser honesto, isto é bastante complicado, porque não me sinto português, apesar de ter nascido cá em Portugal, se descendente de pais cabo-verdianos e residir no Bairro do Alto da Cova da Moura, por duas razões: a primeira, mesmo não querendo, a cor da pele faz diferença e aonde quer que se vá sente-se o peso da cor da pele. Talvez por causa disso não me sinto português. Também é bom dizê-lo com toda a franqueza não posso sentir-me cabo-verdiano porque praticamente não conheço Cabo Verde, embora o tenho visitado, de férias, há 16 anos. É certo que ainda lá tenho lá os meus avós, mas não conheço ninguém, não conheço nada daquilo, sei o que oiço falar e também o que os meus pais me dizem. Enfim, não me sinto português, nem cabo-verdiano e, sinceramente, não penso nisso. É uma pergunta para a qual não tenho resposta, mas que é um facto o é.

Apesar da sua identificação com África, a cultura cabo-verdiana não deixa de representar uma referência para a maioria dos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos, que vai orientando a sua postura e atitudes (Lima, 2006), através dos valores ancestrais que lhes vai inculcando:

¹⁷¹ Testemunho do *rapper* Stefe, de 24 anos, nascido no Bairro do Alto da Cova da Moura, concedido através do *focus group* realizado nesse mesmo bairro lisboeta a 22 de Novembro de 2006.

A cultura cabo-verdiana diz-me¹⁷² qualquer coisa, porque nós cá no Bairro do Alto da Cova da Moura estamos inseridos nesta cultura, vivemos nela. O bairro é habitado maioritariamente por cabo-verdianos, é uma cultura que está patente quer através da culinária, quer no modo de viver, quer nos costumes das pessoas e a verdade é que nenhum de nós que reside cá pode fugir a ela, enfim uma cultura como qualquer outra que tem os seus lados positivo e negativo.

Com efeito, a cultura cabo-verdiana está bem presente e vincada no Bairro e vai-se transmitindo de geração para geração, funcionando também como um importante factor de integração espacial, conforme um refere outro dos descendentes¹⁷³:

No meu caso concreto, sou um daqueles que tentam integrar-se, como aliás, todos nós aqui, porque crescemos a ver, a ouvir e a sentir a cultura cabo-verdiana aqui no próprio Bairro, convivendo ao mesmo tempo com angolanos, guineenses ou santomenses. Tentei integrar-me nela porque é donde eu venho, donde os meus pais vêm, em casa fazem sentir-me que venho da cultura cabo-verdiana, pronto é tão simples quanto isso, sou preto, tenho orgulho de ser preto.

Na verdade, outras das expressões mais marcantes da cultura no Bairro do Alto da Cova da Moura e que mais se tem expandido é a música, cujo cenário diversificado mobiliza a vontade e o entusiasmo dos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos e de toda a comunidade, em particular das mulheres, organizadas em torno de um grupo performativo de batuque. Apesar de não se considerarem géneros musicais tradicionais cabo-verdianos, o *rap* e o *kizomba* são expressões que dominam o cenário musical dos jovens descendentes, que, no entanto, continuam ligados à cultura cabo-verdiana, sobretudo através dos seus progenitores e mantêm uma relação mais ou menos interessante com a música, que varia, em todo o caso, em função do tipo de

¹⁷² Testemunho do *rapper* Bino, de 26 anos, nascido no Bairro do Alto da Cova da Moura, concedido através do *focus group* realizado nesse mesmo bairro lisboeta a 22 de Novembro de 2006.

¹⁷³ Testemunho do *rapper* Stefe, de 24 anos, nascido no Bairro do Alto da Cova da Moura, concedido através do *focus group* realizado nesse mesmo bairro lisboeta a 22 de Novembro de 2006.

socialização familiar e da história de vida de cada um. Há quem, pois, atraído pela melodia e pelo sentimento que transporta consigo, prefira o *kizomba*, chegando a ser considerado o género musical mais ouvido pelos jovens no Bairro do Alto da Cova da Moura, precisamente por falar muito da realidade que eles próprios vivem no dia-a-dia. Embora privilegiem o *kizomba*, que é sobretudo dançante, os jovens ouvem também a música cabo-verdiana e tudo funciona num círculo relativamente fechado e confinado essencialmente ao espaço geográfico onde se inserem, o que não deixa de condicionar os seus movimentos e horizontes, como confirma um dos *rappers* entrevistados¹⁷⁴:

a população dos bairros é um pouco fechada, o pessoal não sai muito, ou não tem muita possibilidade financeira para sair e assistir a esses grandes concertos onde se tem que pagar trinta euros ou quarenta euros. Não temos condições financeiras e, por isso, às vezes não conseguimos ver o impacto que o Tito Paris tem em Lisboa [...]. A população africana nos bairros não é chamada a nenhum desses concertos que se fazem em Lisboa.

A identidade deve ser concebida como uma construção permanente, algo de multifacetado e dinâmico e nunca como o culminar de um processo construtivo ou uma pré-construção essencialista. Longe de se apresentarem como um todo, as identidades nunca se unificam e, nos tempos da modernidade tardia, estão cada vez mais fragmentadas e fracturadas, singulares e sujeitas, de acordo com Hall y Gay, “a uma historização radical e num constante processo de mudança e transformação” (1996: 17). Assim, de acordo com Frith, a identidade não é uma coisa, mas um processo, “um processo experiencial que se capta mais vividamente como música” (1996: 185).

Nesta perspectiva, a música é uma das chaves fundamentais para entender os contornos do processo de identificação ou identidade. Entendida como ritmo local, a música africana em Portugal e, em particular no Bairro do Alto da Cova da Moura, remete para estilos tais como a morna, a coladeira, o funaná, assim como para estilos tais como a *kizomba*, o *kuduro* e o *zouk*, sem excluir o *rap*, que, enquanto componente do *hip-hop*,

¹⁷⁴ Testemunho do *rapper* Ermelindo, de 34 anos, residente no Bairro do Alto da Cova da Moura, concedido através do *focus group* realizado nesse mesmo bairro lisboeta a 22 de Novembro de 2006.

participa na desterritorialização do corpo da urbe transformando-a, ficcionando-a, identificando-a, num conjunto de não-lugares desterritorializados (Contador, 2001b: 45).

Pelas entrevistas realizadas aos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos, verifica-se a emergência de uma nova africanidade na Cova da Moura, se bem que fragmentada e desterritorializada, definida mediante uma convivência estreita com os moradores do bairro, maioritariamente de origem africana, bem como um relacionamento com as músicas africanas consumida. No caso concreto, os descendentes cabo-verdianos ouvem em casa dos pais a dita música tradicional (morna, coladeira e funaná), através de discos, sobretudo numa fase considerada decisiva e de iniciação à prática do consumo de música, num processo de “transmissão intergeracional” (Contador, 2001b: 50). Posteriormente, decorrente da sua vivência quotidiana no bairro, apropriam-se da música que aprenderam em casa, através de um longo processo de socialização, e recriam-na, com novas sonoridades e matizes, emergindo, assim, um produto musical próprio, a chamada música migrante, que contribuirá, de alguma forma, para a diversificação do cenário musical em contexto migratório e, ao mesmo tempo, para a valorização e enriquecimento da música cabo-verdiana, no geral.

Sublinhe-se, todavia, que a relação que mantêm os jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos com a música decorre da sua inserção no Bairro do Alto da Cova da Moura, mas não deixa de reflectir, de alguma forma, a ambivalência identitária que caracteriza essa categoria social heterogênea e que influencia e condiciona o seu próprio processo de integração sociocultural.

8.4. O lugar da língua na aproximação dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos à música

Para a maioria descendentes de imigrantes cabo-verdianos a língua de contacto é o português, embora alguns falem a língua cabo-verdiana (o crioulo) com os pais em casa ou amigos, por motivos vários:

sempre utilizei o crioulo, porque achava que o português que falava não era o mais correcto para ensinar aos meus filhos, portanto, permiti que eles aprendessem o português com quem o expressasse bem, sem problemas. O crioulo que falava com eles em casa não os perturbou ou prejudicou em nada. Todos os meus filhos nasceram cá em Portugal e são portugueses, mas em casa falam bem o crioulo. [Batucadeira , 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

Noutros casos, há pais que, na comunicação com os filhos, utilizam tanto o crioulo como o português,

todos juntos. Defendo ambos, o crioulo não perturba na escola a compreensão da língua portuguesa. [Batucadeira e compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

[...] considero-me uma mãe presente, mas, também, rígida no sentido de transmitir aos meus filhos aquilo que me transmitiram a mim [...]. Transmito aos meu filhos em casa a cultura cabo-verdiana, falo crioulo e falo português e aí não há conflitos porque há momentos em que [...] devemos falar português e há momentos que [...] devemos falar o crioulo, que é uma das vantagens. [Batucadeira/compositora de batuque, 28 anos, semiprofissional, Amadora]

Porém, há pais que utilizam exclusivamente o crioulo em casa no relacionamento com os filhos e netos, o que traz grandes dificuldades de comunicação a estes, sobretudo na escola:

Falo só o crioulo em casa, mas dificulta a aprendizagem na escola. Já fui chamada a atenção dos professores por causa disso. [Batucadeira, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

[...] quando para aqui veio residir o meu filho, ainda rapazinho, fiz-lhe ver [a propósito] que, para além de cabo-verdiano, era um cidadão do mundo, com direito de escolher e ser

escolhido. O crioulo não funciona como um elemento positivo de integração, porque, apesar do seu lado positivo e tendo em conta que a comunicação é fundamental [...], é uma espécie de bloqueio com alguma influência sobre o insucesso escolar das crianças. [Cantora, 43 anos, amadora, Setúbal]

[...] há crianças nascidas cá [em Portugal] que têm dificuldades na escola, por falarem crioulo. No caso dos meus filhos, por exemplo, que também nasceram e estudaram cá em Portugal, estes não tiveram essa dificuldade, porque falava com eles só português. Quando crianças, os meus filhos não percebiam o crioulo, a mais velha dizia-me, “mãe, os pretos falam chinês” [...]. Agora, só falam aquele badio “mariado¹⁷⁵”, “fundo”. Há pais imigrantes que só falam o crioulo em casa com os filhos e isto dificulta a aprendizagem do português. A melhor solução é falar as duas línguas e explicar e é o que faço com os meus filhos. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras]

Assim, devido à imposição do crioulo em casa da parte de alguns pais, há filhos que se dizem afectados por tal medida, com grandes dificuldades para comunicar em português e com insucesso escolar, embora os seus progenitores estejam de consciência tranquila neste sentido e não se sintam responsabilizados por tal facto:

Não tenho a consciência disso [como mãe], porque nunca estive agarrada ao português ao ponto de estar a falar em casa esta língua com os meus filhos, até porque não sei falar mesmo o português. Não é uma questão de não querer falar português com os meus filhos em casa, é que eu não sei falá-lo. O pouco português que eu e o meu marido sabemos falar pode atrapalhá-los ainda mais e por isso preferimos falar o crioulo em casa. Nunca me preocupei em aprender melhor o português, embora não o considere uma coisa difícil. [Batucadeira, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

¹⁷⁵ É o crioulo da ilha de Santiago genuíno.

Falar as duas línguas em espaços diferenciados e utilizá-las sem prejuízo de uma sobre outra é algo que defendem alguns descendentes perfeitamente integrados na sociedade portuguesa, mas que mantêm vínculos culturais profundos com a terra de origem dos pais:

Como portuguesa e vivendo em Portugal, para mim é importante falar português correctamente e acho que faz todo o sentido que a minha língua materna seja o português. Nasci em Portugal, falo correctamente o português, mas não perco nada, pelo contrário só tenho a ganhar aprender o crioulo e foi isso que a minha mãe me ensinou em casa. Sou portuguesa com portugueses e cabo-verdiana com cabo-verdianos. É uma mais-valia falar as duas línguas. [Cantora, 35 anos, semiprofissional, Montijo]

No Bairro 6 de Maio, por exemplo, quase todos os descendentes de imigrantes falam um crioulo.bem característico de jovens que nasceram em Portugal e, logo, em contexto imigratório, reelaborado e reconstruído à sua maneira. Não se trata, em todo o caso, do crioulo dos pais,

[...] porque a língua também vai sofrendo alterações, é mais um crioulo calão, posso dizer assim. É uma mistura e apercebi-me disso nas aulas de teatro que tive com Lalaxu. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Aliás, por via do crioulo, alguns descendentes que também o usam conseguem aproximar-se mais do ambiente musical cabo-verdiano e integram-se, sem qualquer dificuldade, na sociedade portuguesa onde nasceram crescem e vivem.

[...] enquanto descendente de imigrante cabo-verdiana nascida em Portugal, canto em crioulo, sem nenhuma dificuldade, creio que falo o crioulo quase que sem nenhuma dificuldade e isto facilita-me muito. Claro que como a minha primeira língua e materna é a portuguesa, às vezes há uma ou outra coisa que, às vezes, me escapa. Já conheço muita coisa, através da minha mãe, bem como de pesquisas que vou fazendo também, pois não gosto de cantar as músicas, gosto de perceber o que estou a dizer. Não canto as músicas

só por cantar, procuro saber o que é que significam e isso faz-me aprender muito em termos de língua e como é que a língua está reflectida na cultura e na vivência das pessoas em Cabo Verde. [Cantora, 35 anos, semiprofissional, Montijo]

Um dos estilos musicais que conseguiu mobilizar a língua cabo-verdiana é o *hip-hop/rap*, que tem vindo a dar origem a um interessante movimento em crescendo nos bairros, através de redes informais. Basicamente, o *hip-hop* assume em Portugal duas variantes, enquanto expressão cultural: o *hip-hop* português e *hip-hop* crioulo, este último também nascido neste país no seio de descendentes de imigrantes:

Pertenço às duas vertentes de *hip-hop*. É preciso esclarecer uma coisa: há muito *hip-hop* considerado português, que é também feito por crioulos [cabo-verdianos], mas que é falado em português. Depois, há o *hip-hop* crioulo, que é um universo espectacular, enorme. Está-se a chegar a Bóston, está-se a chegar a Paris, está-se a chegar a Roterdão. Tenho feito os dois [tipos de *hip-hop*], agora, nesta segunda fase da minha carreira, estou mais virado para o *hip-hop* crioulo, até porque é muito interessante ao nível do mercado e, depois, é muito mais interessante do ponto de vista cultural, até onde o crioulo pode ir. Hoje, neste momento, o crioulo é um capital enorme, quer dizer, a língua, mas importa não cair nesta rede da lusofonia e saber ultrapassar a lusofonia compreendida dentro dos países da língua oficial portuguesa e perceber que o crioulo tem outras pernas para lá dos PALOP. O crioulo tem uma força enorme. Escusado será falar de dentro de Cabo Verde, da Holanda, da Bélgica, de alguns países escandinavos, da França. O crioulo é consumido. [*Rapper/vocalista/compositor*, 31 anos, semiprofissional, Arrentela]

Na sua comunicação musical, a maioria dos *rappers* utiliza fundamentalmente o crioulo, por opção própria e atendendo às vantagens da língua cabo-verdiana na transmissão da mensagem particularmente nos bairros de imigrantes.

Em crioulo, porque foi uma opção minha com vista a mostrar a minha cultura [...], embora tivesse optado pelo uso do português [...]. Há, pois, uma ligação entre o

crioulo e o *rap*, já que o crioulo, na minha opinião e na opinião das pessoas aqui no bairro e fora do bairro, facilita muito mais a interpretação do *rap*, em termos de sonoridade e de veiculação da mensagem [...], que, aliás, versa diversos problemas, desde a delinquência, a droga, a escola, a guerra, várias coisas que afligem a nossa sociedade. Tento focar e abranger vários temas que são essenciais. [*Rapper*, 25 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Na verdade, nas diásporas, os principais consumidores desta música em crioulo são, em primeiro lugar, os próprios cabo-verdianos que nelas radicam, sejam eles de origem ou descendentes de imigrantes cabo-verdianos que nasceram na Bélgica, em Boston, na Holanda, ou no Luxemburgo e têm uma força enorme. Daí o impacto brutal do contributo cultural de Cabo Verde nos países de acolhimento, através, designadamente, da língua cabo-verdiana. Em termos estritamente musicais, os descendentes de imigrantes estão à procura de uma eventual aproximação entre o *rap*, considerado uma das faces do *hip-hop*, e a música cabo-verdiana, nomeadamente, a coladeira, no que respeita à fusão ou mistura, por via da pesquisa musical.

Através do grupo Os Crioulos, que criámos, temos vindo a pesquisar toda a música cabo-verdiana, através, por exemplo, da compra discos de Os Tubarões, de Nhô Balta, mornas, coladeiras, etc. para, primeiro, alimentarmos tudo o que é a nossa herança cultural, que é muito forte. Vamos perceber se vale a pena pegar no *hip-hop* e dar uma continuidade à música cabo-verdiana, através dele. Ou seja, os *rappers* procuram alguma continuidade com a música cabo-verdiana, por via do *hip-hop*. Quando produzo toda a sonoridade que vou “sampler”¹⁷⁶ é de Cabo Verde. Temos, por exemplo, funanás em BPM diferentes. Por exemplo, ainda há pouco tempo, “samlamos” [uma música do “Ferro Gaita”], reduzindo de 100 e tal para 80 e tal BPM. Neste momento, estamos a “sampler” Orlando Pantera, que tem frases muito interessantes em que nós cortámos o parafraseado dele e recuperámos [...]. “Samplei” muitas coisas do Tcheka, do Vadú.

¹⁷⁶ “Sampler” é uma técnica na música electrónica utilizada, hoje em dia, através das seguintes fases: recebe um disco, copia-o, digitaliza-o [...], entre 7, 8 a 9 segundos, e reveste aquilo com outra musicalidade, pode ser desde uma frase até um toque de bateria.

Neste momento, a música está a passar por um processo de reciclagem. Preferimos “sampler” música cabo-verdiana em vez de estarmos a pegar na música portuguesa ou na música americana para fazer isso porque [...] tem dois valores: um, porque vamos redescobrir a música da nossa terra [...], roubamos os discos dos nossos pais, que a gente não ligava há uns anos e agora são a relíquia na nossa prateleira para esse trabalho de *sample* que estão a fazer alguns desses *rappers*. Todo esse processo vai soar a *hip-hop* cabo-verdiano. A música cabo-verdiana agora é valorizada e muito apreciada pelos jovens descendentes [...]. [*Rapper/vocalista/compositor*, 31 anos, semiprofissional, Arrentela]

Na linha dessa aproximação entre o *rap* e a música cabo-verdiana, o próprio Boss A.C., famoso *rapper* nascido em Cabo Verde e filho de pais cabo-verdianos, tem vindo a introduzir

[...] o *sample*, nalguma música, nem em todas. Por exemplo, [...], já usou *Tunga Tinguinha* no *rap*, cuja base dessa composição cabo-verdiana é cantada pela cantora Ana Firmino, mãe desse *rapper*. Ou seja, o Boss A.C. tem a sua letra que vai cantando, enquanto o fundo musical é interpretado por uma voz feminina. Não é música cabo-verdiana, mas é *rap*, com tendências cabo-verdianas. [Pintor e tocador de violão, 56 anos, amador, Cacilhas]

8.5. Relação dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos com a música

Os descendentes de imigrantes cabo-verdianos em Portugal, que nasceram e cresceram num contexto próprio e completamente diferente daquele de origem dos seus pais, produzem uma música própria, com uma sonoridade e conteúdo peculiares, cujo contexto e motivações importam ser analisados profundamente. De resto, não são muitos aqueles que tenham abraçado a música cabo-verdiana, mas a maioria prefere enveredar por outros géneros e estilos musicais como seja o *hip-hop* e o *kizomba*, ou seja, pela música comercial e pela música americana.

Tanto quanto sei, a grande maioria da nova geração que estabelece cá em Portugal está virada para outro tipo de intervenção musical. Sem perderem as raízes cabo-verdianas

da morna, da coladeira, do batuque e do funaná, [esses jovens] são influenciados pelo século XXI, pelas novas tendências musicais e por outro som [...]. Agora [...], para além de abraçar as novas tendências musicais vindas dos Estados Unidos, como o *rap*, essa nova geração de filhos de imigrantes cabo-verdianos não esquece as suas raízes cabo-verdianas ao ponto de introduzir no seu *back ground* musical alguns temas da música de Cabo Verde. [Pintor e tocador de violão, 56 anos, amador, Cacilhas]

Na verdade, a maior parte dos filhos dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal, hoje na casa dos 20-30 anos, estão mais influenciados pelo *rap*, porque “é a música de momento para eles”, à semelhança daquilo que “representou a cumbia na nossa geração de adolescentes dos anos 60”, não se esquecendo que “muitos dos nossos intérpretes que surgiram na cena musical, nessa altura, cantaram muita cumbia, cantaram muita coladeira com um cheirinho a cumbia. O Leonel e o Djosinha cantaram cumbia nos anos 60 e 70 e ainda hoje incluem cumbias nos seus respectivos reportórios.” [*Idem*]

Está-se, pois, perante uma massa heterogénea de jovens, concentrados maioritariamente nos bairros periféricos de Lisboa, onde convergem várias situações, que enriquecem a diversidade cultural e musical desses espaços. No Bairro do Alto da Cova da Moura, por exemplo, o grau de aceitação do *rap* da parte dos adolescentes e jovens é quase total, ou seja, de acordo com depoimentos vários, há uma adesão maciça da sua parte, em detrimento da dita música tradicional cabo-verdiana.

Sim, praticamente todos os jovens ouvem *rap* [...], ou são *rappers*, principalmente aqueles que nasceram cá, que são mais virados para o *rap*, em detrimento de géneros musicais cabo-verdianos, nomeadamente, a morna e a coladeira, pois, acho que estão um bocado afastados da cultura cabo-verdiana. Ouvimos, gostamos, mas eu não conheço nenhum jovem que tenha virado para a área da morna, para cantar ou tocar. Eu, pessoalmente, não conheço nenhum jovem que aqui no bairro tenha virado para a área da música tradicional. Gostamos, dançamos em festas, mas a

música tradicional cabo-verdiana não é a preferida. No meu caso, muito sinceramente, também estou mais virado para o *rap*, é a música com a qual me identifico mais e a segunda, por ordem de importância, que eu próprio atribuo, além do do funaná e do *kizomba*. Eu gosto desses dois últimos géneros musicais da mesma forma [...]. [*Rapper*, 27 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

[Enquanto intérprete e compositor] aprecio algum *rap* interpretado por alguns *rappers* cabo-verdianos, mas sem ordinarice. Aprecio, por exemplo, alguma coisas que têm conteúdo, mas quando entra aquele *rap* ordinário, com palavões, aí já não aprecio tanto. Mas há muitos *rappers* que utilizam muita ordinarice para passar mensagens. Penso que não há necessidade de se introduzir no *rap* merda, porra [...] para se passar uma mensagem qualquer, não dignifica. Mesmo que cantado em crioulo, não vejo qualquer ligação entre o *rap* e a música cabo-verdiana. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

Também, não é menos certo que alguns jovens no bairro da Cova da Moura apanharam o gosto pelo funaná e, no meu caso concreto, em casa, porque os pais são cabo-verdianos, sempre ouvimos, mas a minha mãe ouve muito o *kizomba*. Os meus avós, sempre ouvem o funaná, pronto, eu cresci no meio, diz tudo. Seja como for, o género musical predominante no seio dos adolescentes e jovens nos bairros periféricos de Lisboa é o *hip-hop*, digamos que não só aqui no bairro, mas na Europa toda, os jovens têm uma tendência muito grande, porque agora o *hip-hop* está na moda [...], é a cultura do *hip-hop*. Não sei falar por todos, mas identifico-me com o *rap*, tanto cantado em crioulo, como em português, faço as duas coisas [...]. [*Rapper*, 27 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

De entre as razões de tal opção pela predominância do *hip-hop* no seio dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos nos bairros lisboeta, destaca-se a ausência de políticas para o sector

educacional, no que respeita propriamente à prática da música tradicional cabo-verdiana no seio de adolescente e jovens em contexto imigratório.

São filhos de cabo-verdianos, ouvem falar de Cabo Verde, muitos deles não conhecem Cabo Verde, têm outras referências da sociedade portuguesa e de outras coisas que vêm na televisão hoje em dia e, com esta “aldeia global” em que vivemos, têm acesso a todo o tipo de informação e a todo o tipo de coisas, eu estou a falar do *hi hop* e do *rap*, muitos se identificam com este tipo de música, misturam, lá está. Acho legítimo [...] que façam *rap* em crioulo, música *hi hop* em crioulo. [Cantora, 31 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

Os jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos não interpretam música cabo-verdiana, porque ninguém faz por isso. Não há uma educação virada para isso. A cultura cabo-verdiana, neste momento, no que diz respeito a esses bairros, é o *hi hop*, uma música de extrema potência, que tem uma mensagem impressionante e de grande importância, extremamente simbólica. Não tenho nada contra o *hi hop*, mas não podemos negligenciar as coisas de forma a marginalizar aquilo que é a nossa raiz, a nossa cultura. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

[...] é mais difícil conseguir-se que estes cabo-verdianos nascidos cá tenham ligações fortes, uma vez que também foram influenciado e bombardeados por outros géneros musicais que se ouvem em Portugal, talvez mais fortemente. Quem nasceu, estudou e fez a escola toda cá [em Portugal], hoje tem 18 anos, sofreu muito mais influências de outros géneros musicais, aculturação, do que os outros jovens que vieram de Cabo Verde. Daí a dificuldade em haver essa ponte de ligação. [Multinstrumentista/cantor, 42 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

[...] os descendentes de imigrantes cabo-verdianos nascidos cá em Portugal não têm obrigatoriamente que fazer música cabo-verdiana e a maior parte não faz. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Os descendentes de imigrantes cabo-verdianos tendem mais para o *kizomba*, mais música de discoteca, música dançante, mas, por exemplo, quando ouvem o trabalho do Refilón gostam. Não têm ligação com a chamada música tradicional cabo-verdiana, porque acho que vivem muito influenciados pela publicidade e pelo tipo de vida americana, que lhes é transmitido pela televisão. Eles preferem a música americana, a imagem americana, fazem a fusão do *hip-hop* e *zouk*. Esta nova geração preocupa-se mais com a imagem e menos com a sonoridade [Guitarrista/ compositor/arranjador, 30 anos, músico profissional a tempo inteiro, Almada]

Alguns músicos consideram problemática a relação que a maioria dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos mantêm com a música dos seus ancestrais, que se traduz num afastamento, optando, em alternativa, pelo *rap* ou *kizomba*.

O grave problema que enfrenta a música de Cabo Verde cá em Portugal, neste momento em que nos esforçamos para pôr a música cabo-verdiana no topo, é que os próprio filhos de imigrantes apanham-na e levam-na para o tapete para andarem em cima dela. Os jovens nascidos cá, filhos de imigrantes cabo-verdianos, principalmente, assumem-se como portugueses e, dentro da comunidade cabo-verdiana, não são educados pelos respectivos pais no sentido da direcção da música cabo-verdiana. Falta a esses jovens uma orientação. Há pais cabo-verdianos que impedem que os filhos falem crioulo, porque se o fizerem se atrasam na escola. É um problema de ignorância dos pais, um disparate. A maior parte dos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos não se identifica nem com a música cabo-verdiana, nem com a portuguesa. É este, pois, o problema. [Cantor/guitarrista/compositor/arranjador/produtor musical, 43 anos, Campo de Ourique]

Há uma parte de músicos da “segunda geração” em Portugal que [...] faz misturas e, depois, apelida-as de música cabo-verdiana. Mesmo cantado em crioulo, o *kizomba* é *kizomba*, não a considero música genuinamente de Cabo Verde, o ritmo não corresponde música cabo-verdiana. [Baixista/compositor, 42 anos, semiprofissional, Montijo]

Note-se que a presença do *rap* em Portugal não se confina, hoje em dia, apenas aos bairros periféricos de Lisboa, mas alastra a outros círculos de interesse, nomeadamente portugueses. No entanto, o relativo afastamento das actuais gerações de músicos descendentes cabo-verdianos imigrantes em Portugal com respeito à música cabo-verdiana não põe em perigo a reprodução e a continuidade da música tradicional neste país, pois há sempre uma geração mais nova que mantém os clássicos,

acho que há uma busca dos clássicos que é eterna, porque todos os intérpretes voltam sempre a Eugénio Tavares, B. Léza, Manuel d'Novas e Betú, este [último] que já tem temas que posso considerar clássicos. [Cantora, 66 anos, profissional a tempo inteiro, Alto dos Moinhos]

Porém, é certo, que há descendentes de imigrantes cabo-verdianos em Portugal que procuram manter alguma ligação com a música dos seus pais, havendo, no mínimo uma ligação sentimental,

porque sinto a música cabo-verdiana, adoro ir com a minha mãe sentar-nos no En'Clave e ouvir um Tito Paris a tocar ou o Paulino Vieira e tantos outros e eu fecho os meus olhos e eu oiço aquilo e aquilo tem a ver comigo, sobretudo a morna. Sem sombra de dúvida, desde criança fui habituado a ouvir música cabo-verdiana em casa, há temas que fazem lembrar a minha infância. Do ponto de vista musical, a minha ligação é muito forte, sobretudo à morna, com destaque especial para compositores como o B. Léza, o Paulino Vieira com o tema *Poeta* ou o Renato Cardoso com o *Portón di Nós Ilha*. O B. Léza é o meu eleito no que toca às mornas, pela maneira como canta, pelas suas melodias, pela sua musicalidade, que me tocam bastante. Como descendente de imigrante, em termos de projecto em relação à música cabo-verdiana, espero poder apanhar composições cabo-verdianas [mornas, coladeiras, etc.] e gravá-las com orquestra. [Cantor e baixista, 41 anos, descendente de imigrante cabo-verdiano, músico profissional a tempo inteiro, Paço d'Arcos]

Outros apreciam a morna, porque a consideram

[...] a parte mais sentimental que os toca mais, que tem a ver um bocado com o fado, por causa da melodia, sobretudo os jovens quando estão enamorados e envolvidos com o seu romance. [Cantora, 49 anos, semiprofissional, Barreiro]

À margem de outras preferências musicais, há, todavia, uma nova geração de músicos, incluídos os descendentes de imigrantes em Portugal, virada particularmente para a música cabo-verdiana e que produz um determinado tipo de música como qualquer coisa diferente, que, necessariamente,

tem que ser qualquer coisa de diferente, porque se somos diferentes, vivemos num mundo diferente, num contexto diferente, logo essa música tem que ser diferente. Acho que é diferente, muito diferente [...], mas, lá está, temos aquela base, aqueles instrumentos, a maneira de tocar pode já não ser a mesma e é aí que vejo muita diferença [...], enfim, temos aquele sentimento lá, mas feito de uma forma diferente. Diferentemente do passado, o que nós temos agora, felizmente, é que há muitos jovens cabo-verdianos que se interessam pela música cabo-verdiana [...] e a impressão que eu tenho é que antes os jovens nem se interessavam. Diferentemente do passado, hoje em dia há muitos jovens a cantar e tocar músicas tradicionais cabo-verdianas, mas, aí está, da forma como eles a sentem, com muitos condimentos. Até certo ponto, ainda bem, porque há aquelas pessoas que lutam para que se mantenha aquele tradicional [...]. [Cantora, 26 anos, estudante/música semiprofissional, Santo António dos Cavaleiros, Loures]

[...] defendo uma música que não perca as nossas raízes, ou seja, uma música mestiça, mas que passe pela recuperação das nossas raízes,. Mestiçagem, sim, como [...] o seguimento natural das coisas, não só em relação à música, mas em relação a tudo, pois o mundo está a caminhar no sentido da mistura das culturas. [Baixista e compositor, 42 anos, semiprofissional, Montijo]

É, pois, esse o rumo que alguns pretendem que a música cabo-verdiana poderá vir a tomar nos próximos tempos, quer em Portugal, quer na diáspora, de uma forma geral, ou em Cabo Verde, o caminho da dita mestiçagem cultural, se bem que não haja consenso à volta do conceito em análise:

O problema [...] é que não acredito na mestiçagem e desconstruí, há muito tempo, a ideia da mestiçagem. Mas o que é música mestiça? O que é música mestiça? O que é que as pessoas querem dizer com música mestiça? Mas que é encontro de culturas? Mas o que é que não é encontro de culturas? Onde é que não há encontro de culturas? O ser humano é híbrido, não é por aí. [Cantor/estudante, 31 anos, amador, Alfovelos]

Também, nos bairros periféricos de Lisboa, há descendentes de imigrantes que preferem o funaná e o batuque à morna e a coladeira, tudo dependendo um pouco da procedência geográfica dos pais cabo-verdianos e tendo em conta, inclusive, a própria composição da população imigrante, porquanto “a grande maioria dos jovens que eu conheço são filhos de pais santiaguenses” e, logo, privilegiarem o funaná e o batuque, enquanto os filhos de pais oriundos do Barlavento preferem a coladeira e a morna. Ou seja, a origem barlaventense ou sotaventense do descendente de imigrante acaba por influenciar o seu tipo de socialização à música em casa, mesmo naquelas situações em que o descendente não conheça a terra dos pais.

[...] não conheço Cabo Verde, mas é como se o conhecesse, pois cresci [em Portugal] a comer cuscus com feijoadas, cachupa e a falar crioulo. [Batucadeira/compositora de batuque, 28 anos, semiprofissional, Amadora]

A maior ou menor aproximação dos descendentes de imigrantes radicados em Portugal à música cabo-verdiana decorre, pois, de um processo não linear de socialização marcado por progressos e recuos, que envolve, entre outros, o ambiente familiar e círculos de amizade.

[...] o meu pai, santantonense sempre ouviu muita música em casa, muita morna, Aos domingos, no bairro, tocava guitarra à tarde inteira com os amigos, ele tinha uma dinâmica ali interessante, se ele estivesse vinte e quatro horas em casa estaria a ouvir música. Assim, eu e os meus irmãos fomos crescendo nesse ambiente musical, mas, entretanto, por volta dos 12-13 anos, chega aquela fase em que começámos a ficar fartos de música do nosso pai, sobretudo por causa da tristeza, que envolviam as mornas. Inicialmente, identificávamo-nos com essa música tradicional mas, depois, há uma fase pré-adolescente em que a gente quer conhecer outras coisas, a música pop, a gente quer conhecer Michael Jackson. Em casa, os meus pais falavam crioulo, mas, ao início, não queriam que a gente falasse, mas como se falava crioulo na rua começamos a falá-lo. Portanto, fui fazendo este percurso e, aos 12-13 anos, começo a conhecer o *hi hop* e aí há uma espécie de demarcação e de afastamento em relação à música tradicional cabo-verdiana que vinha ouvindo todos os dias em casa dos pais. Ou seja, naquele altura ainda muito novo., quase que por imposição, chego a identificar-me, num primeiro momento, com a música cabo-verdiana, mas depois, não, porque acho que houve uma saturação, aquela coisa de os meus pais estarem sempre a ouvir aquilo e, a partir daí, passo a ouvir o reggae que já adorava. Aos 13 anos, vou a Cabo Verde com a mãe e, ali, os tios só ouviam o reggae. A partir dessa altura., Cabo Verde para mim deixou de ser só a representação da morna, havia outras pessoas que ouviam outros contextos musicais. Não vou caracterizar isso como uma ruptura, porque não é uma ruptura, foi um querer ouvir outras coisas, perante alguma saturação em casa forçada pelo pai, um santantonense apaixonado das mornas e coladeiras. [*Rapper/vocalista/compositor*, 31 anos, semiprofissional, Arrentela]

Curiosamente, ainda em idade escolar, esse processo de socialização musical no bairro decorria sob o lema de um racismo não declarado, que foi passando de escola em escola,

[...] fui percebendo as divisões sociais, quer dizer, até à 4.^a classe, à entrada na escola, para mim o mundo era aquilo: era o bairro, não tinha noções nenhuma de diferença. Na primária, começo ter noções claras, para já, desta questão da construção social da raça

[...], a escola não era como agora. Ao tempo, não havia propriamente racismo, não era um racismo *soft*, mas estava no subconsciente das pessoas, as pessoas achavam-no absolutamente normal, o preto. Hoje agora, acho que o racismo é muito mais agressivo, porque existe e é consentido, quer dizer, neste momento há uma vergonha de se assumir, mas há todo um processo [...]. É pior, porque não sendo tão manifesto [...], as pessoas não conseguem combatê-lo [...], é muito mais difícil combatê-lo, as pessoas não têm consciência dele e dizem que não são racistas, desarmam. Está-se perante um racismo não institucionalizado, ou melhor, não está nuns aspectos, mas está noutros, por exemplo, cruzando os vários quadros legais e institucionais [...]. Há cidadanias de segunda, embora não se baseiem na questão da cor. [*Idem*]

8.5.1. Diversidade musical dos descendentes de imigrantes cabo-verdianos: a dimensão de Sara Tavares

Apesar de não ser vivido tão intensamente como o funaná pela população imigrante cabo-verdiana, o batuque, enquanto expressão musical, ocupa um lugar cimeiro no cenário da música tradicional em Portugal, a julgar por alguns testemunhos significativos:

Acho que a grande maioria das pessoas na comunidade cabo-verdiana vive mais o funaná, enquanto o batuque figura em segundo lugar. As pessoas vivem mais o funaná, talvez por ser uma dança mais mexida, também muito alegre e com bastante ritmo e, depois, é que vem o batuque, mas também vivido intensamente. Sente-se, também., que tanto as pessoas que nasceram cá como aquelas que não nasceram e que estão a crescer [...] gostam bastante do batuque. [Batucadeira/compositora, 28 anos, semiprofissional, descendente de imigrantes cabo-verdianos, Amadora]

Se bem que priorizem outros géneros e estilos musicais, o certo é que o batuque não deixa, contudo, de ser apreciado pelos descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML, devido à influência positiva exercida sobretudo pelas mães batucadeiras no seio da instituição familiar, entre outros factores explicativos:

Os descendentes gostam do batuque, apreciam-no. Eu, por exemplo, nasci cá em Portugal, tenho três filhos, também todos eles nascidos cá, vivem o batuque, apesar de não conhecerem Cabo Verde, tal como eu. Os meus filhos também tocam numa orquestra. A minha filha sabe dançar o batuque e, ao vê-la, julga-se que é uma criança que chegou de Cabo Verde há cerca de dois meses. De vez em quando, ela participa comigo [...] nos espectáculos, pois adora o batuque e a música africana, seja ela qual for o tipo. [*Idem*]

Os descendentes de imigrantes cabo-verdianos em Portugal são um corpo não homogéneo e, por isso, (re)criam uma música diversificada, tanto quanto possível,

uma geração de música mestiça, uma geração de músicos que faz coisas muito engraçadas, dos quais a Sara Tavares é o exemplo mais gritante [...]. Está-se perante um caso emblemático da música cabo-verdiana recriada em contexto imigratório, considerada por alguns música mestiça ou música do mundo, que expressa [...] o sentir de cada um, as novas influências que têm as pessoas [...], uma música que se aproxima-se da matriz musical cabo-verdiana. [Cantora, 35 anos, semiprofissional, Montijo]

Assim, nesta busca de autenticidade musical, Sara Tavares, nascida em Portugal e filha de pais imigrantes cabo-verdianos, com influências notórias do exterior, emerge como um caso paradigmático,

é dos nomes mais falados e até dos nomes que mais aprecio da nova geração que, dentro da inovação, mas mantendo os ritmos, os instrumentos [...] e mantendo a sua raiz cabo-verdiana, porque ela bebe do Brasil, do jazz, da música africana do Continente, eu sinto que há uma fusão, mas a alma está lá. [Cantora, 66 anos, profissional a tempo inteiro, Alto dos Moinhos]

Não podemos esquecer, temos que compreender que a Sara Tavares tem uma cultura europeia. O crioulo que a Sara Tavares aprendeu a falar foi uma coisa muito

recente, inclusive tem sotaques. É natural que ela não faça uma música cabo-verdiana a cem por cento, não podemos exigir isso dessa maneira de uma pessoa. Ela está à procura do seu caminho [...] e ainda bem que ela está virada para a música cabo-verdiana e não só. Para mim, o facto de ela estar a cantar em crioulo, aquilo já é música cabo-verdiana. Eu não preciso que ela esteja lá a fazer um ritmo de morna, coladeira ou funaná, ela pode criar, até, o seu ambiente ali de forma como lhe convier. Agora, canta crioulo, isto é, para mim, cabo-verdiano, para mim é cabo-verdiano. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

Sara Tavares não faz música cabo-verdiana, mas faz boa música. Eu acho que ninguém é obrigado a cingir-se a raízes. Tenho vinte anos de diáspora, tenho influências, quase que me sinto obrigado a fazer a minha música com muita mistura e, naturalmente, essa forte presença da diáspora reflecte-se no meu trabalho. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Inicialmente, Sara cantava *gospel*, música internacional, música negro-africana e, depois, começou a chegar mais a Cabo Verde. Contudo, hoje notam-se certas influências da música cabo-verdiana nela. Sara afasta-se da música tradicional cabo-verdiana apenas por opção própria, por educação, mas não se sente obrigada a isso. Apesar das influências da música de Cabo Verde, Sara Tavares, na minha opinião, não faz música cabo-verdiana. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Farnão Ferro]

Não obstante essa tentativa de aproximação à matriz, mas sem se limitar a ela, a música de Sara não é cabo-verdiana em si mesma, mas ela tem elementos que vêm da música cabo-verdiana, ela tem pontos de contacto, quanto mais não seja ela escreve muita coisa em crioulo e a língua é sempre um ponto de contacto. Sara não pretende fazer aquele estilo musical cabo-verdiano, ela faz a música dela [...] e incorpora algumas coisas da caboverdianidade que tem também. Digamos, que, na música da Sara Tavares, composta e interpretada, há um sentido de liberdade implícito. [Cantora, 35 anos, semiprofissional, Montijo]

[...] Sara vai buscar estilos que não são de Cabo Verde e, depois, também, vai buscar alguma coisa cabo-verdiana. A essência da música cabo-verdiana da Sara Tavares não é tão forte como a da Lura ou da Mayra, há uma diferença, pois começou cá em Portugal com a música ligeira portuguesa e essas coisas todas e, depois, agora foi iniciar com as coisas de Cabo Verde e trouxe-as, diferentemente do resto [Lura, Mayra, etc.]. [Gilyto, cantor e dançarino, informante privilegiado] ¹⁷⁷

Sara Tavares faz uma música muito coerente com o seu percurso de vida e com a qual me identifico, tem uma linguagem muito boa. [...]. Aliás, cada músico, no contexto migratório [...] tem uma linguagem de vida que acaba por desaguar numa linguagem própria. [Cantor/estudante, 31 anos, amador, Alfovelos]

Apesar das suas formas inovadoras provenientes de influências de ritmos e tecnologias modernas de outras procedências e resultantes de “fusões e cruzamentos de fronteiras sociais, culturais, económicas e políticas” (Rocha, 2002: 107), esses estilos de música produzidos pela geração dos descendentes de imigrantes, no sentido sociológico da acepção (Galland, 2007), afastam-se da linha musical tipicamente cabo-verdiana, de uma forma geral, refugiando-se numa nova concepção identitária da música, que vai do *zouk* ao *rap* ¹⁷⁸, passando pelo *kola zouk*, muitas vezes nos bairros clandestino da periferia de Lisboa, considerados uma espécie de concha protectora e autênticos “núcleos de sobrevivência da cultura cabo-verdiana” (Ribeiro, 2000: 237)

¹⁷⁷ Testemunho oral do cantor, dançarino e compositor cabo-verdiano radicado em Portugal, Gilyto, na qualidade de informante privilegiado, a 18 de Março de 2008, em Lisboa.

¹⁷⁸ O *boom* da chamada prática de música *rap* em Portugal verifica-se, sensivelmente, entre 1994 e 1995 e, de acordo com Teresa Fradique, corresponde ao surgimento das “políticas de identidade e à sucessão de comemorações institucionais a favor do anti-racismo” (2003: 149). Nos últimos tempos, este estilo musical juvenil, enquanto produto cultural, ganha maior visibilidade em bares, concertos, lançamento de discos, festas de *hi hop*, considerando-se o *rapper* Boss AC, também ele descendente de imigrantes e de artistas cabo-verdianos, uma das figuras mais expressivas da actualidade. Refira-se que os *rappers*, que partilham com outras práticas juvenis a itinerância, a intensidade e a criatividade, circulam no espaço urbano português e representam o *hi hop*, que inclui outras formas de expressão como o *graffiti* e o *break dance*. Enquanto componente do *hi hop*, o *rap*, indissociável da tensão *group established* e *group outsider*, utilizando as expressões de Norbert Elias, participa na “desterritorialização do corpo da urbe” e tem como palco por excelência “a rua, não-lugar, metáfora ou parábola da desterritorialização do ‘todo cidade’ onde floresce o calão, novilíngua, que dá corpo aos faits-divers, aos clichés e às histórias quotidianas” (Contador, 2001a: 116).

e adquirindo uma personalidade musical própria estruturada em contextos cada vez mais dinâmicos e transnacionais.

Na verdade, como se pode verificar através dos excertos dos entrevistados, os descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML, muitos deles portadores de múltiplas pertencas identitárias, mantêm uma relação própria e diversificada com a música cabo-verdiana, em particular, que resulta sobretudo dos diferentes processos de socialização por que passam no seio familiar ao longo da infância e da adolescência, onde também a língua cabo-verdiana, enquanto veículo privilegiado de comunicação nos bairros, assume um importantíssimo papel de aproximação cultural e de coesão. Para lá do papel predominante que assume o espaço familiar na socialização musical dos jovens descendentes de imigrantes, “portadores, muito mais do que os seus pais, de experiências e referências cruzadas” (Machado, 2002: 23), não deixa de ser relevante a força socializadora singular da vida urbana (Simmel, 1979) exercida sobre esses sujeitos nos respectivos contextos de inserção marcados pela presença do sincretismo cultural.

Capítulo 9

O género e a música cabo-verdiana na AML: o lugar da mulher no campo musical

9. 1. Os estudos de género e o fenómeno migratório. O género e a música em contexto migratório

Os estudos de género têm contribuído, de alguma forma, para clarificar, descrever, sublinhar e especificar as diferenças e semelhanças entre os géneros e, nesta missão, têm progredido muito. Daí que se recomende que o estudo das migrações se faça tendo em linha de conta os aspectos claramente influenciados pelo género, desde o mercado laboral, passando pelas relações sociais de género, até às políticas migratórias, já que as populações imigrantes também se apresentam estratificadas em função do género, pertencem a uma etnia, ou a uma classe social e se inserem numa “cultura de acolhimento ou maioritária” (Machado, 2007: 258)¹⁷⁹ complexa onde, geralmente, o mercado laboral se caracteriza, em linhas gerais, por desigualdades de classe, diferenças culturais, e relações de dominação mais ou menos pronunciadas.

Também não é menos verdade, que, de há algum tempo para cá, os fluxos migratórios, que sempre tiveram uma componente feminina não estudada, se vêm feminizando crescentemente¹⁸⁰, a nível mundial, e, ao mesmo tempo, assumindo características e significados diferentes em relação ao modelo tradicional da migração masculina, com reflexos evidentes quer para as migrantes, quer para a sociedade de estabelecimento. Até há pouco tempo, a imigração

¹⁷⁹ Segundo estudos realizados, a inserção de mulheres imigrantes em sociedades de acolhimento, por via da sua incorporação no mercado de trabalho, proporciona-lhes um “quadro de possibilidades de emancipação” (Machado, 2007: 259) de que elas próprias não eram detentoras nos respectivos países de origem.

¹⁸⁰ No seu artigo intitulado *Mulheres que ficam e mulheres que migram: dinâmicas numa relação complexa na ilha de Santo Antão (Cabo Verde)*, Martina Giuffrè cita o caso das migrações cabo-verdianas da ilha de Santo Antão, em Cabo Verde, exemplificando e ilustrando o processo de crescente feminização da emigração, contrariando claramente o modelo migratório tradicional até então predominante no qual os homens migravam e as mulheres ficavam em casa a ocupar-se da família e da economia doméstica. Obviamente, este fenómeno de feminização crescente da emigração acabaria por provocar “mudanças importantes dentro da sociedade cabo-verdiana, seja do ponto de vista económico, seja do ponto de vista da identidade cultural”, porquanto “grande parte da economia formal e informal (remessas, objectos para revenda nos lugares de origem, actividades turísticas e comerciais abertas pelos emigrantes retornados) passa através destas mulheres, seja do ponto de vista da identidade cultural, uma vez que comporta a renegociação dos relacionamentos de género, das relações entre as mulheres que migram e as mulheres que ficam, dos modelos culturais e económicos preexistentes. Quando voltam ao lugar de origem, estas mulheres, mais autónomas e independentes, «encenam» a sua nova identidade introduzindo novos valores e propondo novos modos de ser mulher” (Giuffrè, 2007. 193-194).

era pensada como um processo predominantemente masculino e encarada, nesta condição, como um dos principais factores de desenvolvimento económico, de elevação de *status* e mobilidade social, sem, todavia, se atender ao crescimento progressivo da emigração feminina verificado sobretudo a partir da década de 90, fenómeno que assume um papel relevante¹⁸¹, em todos os domínios de actividade, através da ligação que procura manter com o lugar de origem e com as suas tradições.

No caso da música, a literatura consagrada a esta actividade artística tem, contudo, “negligenciado a relação entre a música e as dinâmicas de género” (2003: 3), em matéria de investigação, a despeito do peso crescente que assume a problemática do género, mormente em contexto imigratório, ignorando dimensões analíticas essenciais como sejam, entre outras, o género da profissão, as “implicações históricas da segregação sexual” (Silverman, 2003: 119-123) dentro do campo musical, a actividade profissional, a reputação e os *gender stereotypes in music*, que reforçam a ideia da distribuição diferenciadas dos tipos de música, instrumentos e ocupações em função do sexo masculino ou feminino, o que influencia as diferenças de género em matéria de educação, experiências, oportunidades e níveis de aspiração (O'Neill, 2006).

Relativamente ao caso particular da mulher cabo-verdiana, saliente-se que a partir da independência nacional de Cabo Verde, em Julho de 1975, incrementa-se a emigração feminina¹⁸² em resultado da combinação de uma série de factores de índole objectiva e subjectiva, responsável, em parte, por uma maior participação na música das mulheres migrantes cabo-verdianas (Hoffman, 2007: 231), sobretudo ao nível da interpretação vocal, a despeito da visível hegemonia masculina no respectivo campo musical e das assimetrias. De facto, à

¹⁸¹ Tal como já em 1999 referia H. Zlotnik, citada por Martina Giuffrè, o elemento inovador no fenómeno da emigração feminina em geral, nas últimas décadas, não é tanto o aumento numérico das mulheres migradas, que sempre representaram uma parte importante do total, mas, pelo contrário, o novo papel desempenhado pelas mulheres nos processos migratórios, o que terá permitido a que alguns falem hoje de “emigração feminina independente” (2007: 195). Nesta perspectiva, as mulheres que migram, para quem a terra de origem representa um elemento fundamental de representação simbólica, têm um papel importante sobretudo na veiculação de novos modelos femininos, favorecendo a crise nas relações de género.

¹⁸² Após à independência nacional, regista-se uma elevada taxa de emigração feminina, que, não deixando de representar uma grande novidade para a sociedade cabo-verdiana, tem impulsionado, de algum modo, a participação na música das mulheres desse país, sobretudo ao nível da interpretação vocal. Assim, a elevada taxa de emigração feminina verificada após à independência do arquipélago traduz-se, em termos práticos, numa maior participação na música das mulheres de Cabo Verde (Hoffman, 2007: 231), a despeito da predominância masculina no campo musical. No entanto, a emigração feminina cabo-verdiana iniciada para a Itália, ainda na primeira metade da década de 60 do século passado (Monteiro, 1997), começa a estabilizar-se a partir dos anos 70, em especial a oriunda das ilhas de Boavista, Santo Antão e S. Nicolau.

excepção do batuque, uma prática expressiva musical e dançante antiga associada, sobretudo, às mulheres de Santiago¹⁸³, a música em Cabo Verde tem sido uma actividade fortemente masculina, tanto no que respeita à composição, como à execução, tanto mais que se revela ainda exíguo o número de compositoras (criadoras) e executantes femininas de instrumentos musicais, seja em Cabo Verde, seja na diáspora.

Mesmo o canto, que muitas culturas reservam como uma área musical incentivada para a participação feminina, é também dominada por homens, embora numa proporção menor da existente entre compositores e instrumentistas. Aliás, o número de mulheres que executam a guitarra, o cavaquinho ou a percussão é reduzidíssimo, o que vem confirmar ainda a predominância de uma “dominação masculina” (Bourdieu, 1998) no campo musical cabo-verdiano, através da imposição de uma divisão de trabalho. Naturalmente, à medida que a sociedade cabo-verdiana se vai desenvolvendo e libertando-se das amarras da dominação masculina, vão emergindo outros valores e, em consequência, vai aumentando, tímida e gradualmente, o número de mulheres compositoras e executantes de instrumentos musicais, seja nas ilhas, seja na diáspora.

Já na sua obra *La domination masculine*, Bourdieu dá conta de como a mulher dominada interioriza esquemas de pensamento que resultam, seja da incorporação de relações de poder assimétricas, mas consideradas naturais, seja da construção de uma imagem feminina auto-desvalorizante, de acordo com os princípios de inferioridade e exclusão, no âmbito de uma ordem simbólica, se ergue a dominação masculina, num processo de “violência simbólica”, cujo exercício é altamente facilitado pela “objectividade das estruturas sociais e das actividades

¹⁸³Na verdade, Santiago, a primeira ilha a ser povoada, é a que mais preservou a cultura africana, principalmente no interior desse espaço insular para onde os escravos negros fugiram no século XVII devido à decadência da fragilidade da economia cabo-verdiana, à fome, à seca e aos constantes ataques dos piratas franceses e holandeses à então capital cabo-verdiana – Ribeira Grande (Santiago). Assim, nessa fuga forçada para o interior da ilha e na mira de assegurarem a sua liberdade, explica Ramos, os escravos instalaram-se nos seus longínquos cumes e funcos e, rodeados pelas agrestes montanhas, “preservaram e desenvolveram uma cultura e identidades próprias, onde se destaca a prática do batuque”, género musical e dançante ao qual conferiram, nesse novo meio de inserção, “uma nova «roupagem» que se ajustava à mundividência que circunscrevia o quotidiano desses «fugitivos»”, à semelhança, por exemplo, dos *cimarrones* em Cuba ou dos *marrons* no Suriname e nas Índias Ocidentais. Assim, do contexto cabo-verdiano emerge o batuque, considerado um dos géneros mais representativos do património da ilha de Santiago, praticado nos momentos importantes do convívio das comunidades, entre as quais se destacam as festas religiosas, vésperas de casamentos ou baptizados e a recepção de personalidades importantes (Ramos, 2006: 13), que se vai transmitindo entre as varais gerações, através de processos de socialização. Reprimido durante o período colonial, o batuque é, de facto, a prática performativa mais antiga de Cabo Verde, cuja herança cultural tem vindo a ser valorizada, respeitada, preservada e transmitida, tanto no interior do arquipélago como na diáspora, da independência do país a esta parte, ao lado do funaná e das demais expressões musicais.

produtivas e reprodutivas, baseadas numa divisão sexual de trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere ao homem a melhor parte” (1998: 39).

Assim, nesse processo institucionalizado de trocas simbólicas relacionais e desiguais entre os dois sexos, a mulher é projectada como objecto, contribuindo, nessa posição altamente desfavorável e penalizadora, para perpetuar a força superior, o privilégio e a virilidade masculinos e o aumento do capital simbólico detido pelo homem-sujeito, graças à aquisição das disposições à submissão, ao longo de um trabalho de socialização e de aprendizagem das virtudes negativas de abnegação, de resignação e de silêncio. No quadro das referidas relações de dominação masculina, que fazem das mulheres “objectos simbólicos”, prossegue Bourdieu, impõem-se, como tarefas prioritárias e de primeira grandeza, a masculinização do corpo masculino e a feminização do corpo feminino, através da “construção simbólica da visão do corpo biológico”, e, em particular, através do acto sexual, enquanto acto de dominação e posse (1998: 62), a coberto da extraordinária autonomia, seja das estruturas sexuais relativamente às estruturas económicas imperantes, seja dos modos de reprodução em relação aos modos de produção. A transformação de tal estado de coisas, que relega para o segundo plano a posição da mulher na sociedade e, particularmente no domínio da actividade musical, implica a emergência de factores de mudança, dos quais se destacam, em primeiro lugar, de acordo ainda com Pierre Bourdieu, os ligados à transformação decisiva da função da instituição escolar na reprodução da diferença entre os géneros, bem assim o aumento do acesso das mulheres à instrução e, correlativamente, à independência económica e à transformação das estruturas familiares.

9.2. A presença feminina no campo musical cabo-verdiano em Portugal: o paradoxo

Como já se assinalou atrás, o cenário musical cabo-verdiano na AML é híbrido e multifacetado e não deixa, a nosso ver, de ser um prolongamento ou transposição da realidade musical social e musical no país de origem, embora ganhando, naturalmente, características específicas dos contextos migratórios desses actores ou sujeitos. Do ponto de vista estrutural, sabe-se ainda que o campo musical cabo-verdiano no seio do qual coabitam vários géneros e

formas (Hodeir, 2002), designadamente, a morna, a coladeira, o funaná e o batuque¹⁸⁴, entre outros, é diversificado e estratificado em função do sexo, das idades e dos estatutos profissionais, produto, em grande medida, das características e da natureza diferenciadas da população imigrante. Igualmente, caracteriza o universo artístico cabo-verdiano a presença dos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos com uma linguagem musical (Boucourechliev, 2003) própria internalizada nas respectivas comunidades de residência, através de um não menos complexo processo de recriação e reelaboração, a partir da apropriação da herança cultural e identitária legada pelos progenitores.

Perante este quadro referencial de desterritorialização e reterritorialização sucessivas de práticas expressivas musicais, a partir de processos migratórios, está-se em presença da chamada “música migrante” (Sardo, 2004), entendida como a emergência de um produto musical relativamente diferente, pelo menos do ponto de vista da letra das composições, resultante de vivências e experiências musicais novas em contexto migratório, mas sempre associadas à matriz cultural cabo-verdiana, sobretudo no caso concreto da mulher cabo-verdiana, que se encontra precisamente no centro da preservação, retenção e valorização da música cabo-verdiana tradicional, conforme atesta a sua significativa produção discográfica, pelo menos em termos qualitativos. Neste sentido, não deixa de ser significativa a emanção, a partir da diáspora, de uma “comunidade imaginada”¹⁸⁵ (2005: 25) cabo-verdiana, na expressão de Benedict Anderson

¹⁸⁴ Graças a processos de desterritorialização da cultura musical cabo-verdiana provocados por significativos movimentos emigratórios, o batuque, enquanto importante elemento de afirmação identitária individual e colectiva das mulheres, que importa preservar, respeitar e transmitir, passa a ser também praticada numa rede de comunidades da diáspora cabo-verdiana instaladas em várias partes do mundo. Em Portugal, tal como já foi assinalando no capítulo precedente, o batuque é fortemente e testemunhado pela presença de vários grupos, de entre os quais se destaca o *Finka-Pé* do Bairro do Alto da Cova da Moura (linha de Sintra), cujo âmbito de intervenção social e cultural, de acordo com Ribeiro, se foi alargando “ao longo de duas décadas de existência institucionalmente enquadrada na região de Lisboa, contribuindo decisivamente para a consolidação de uma imagem forte da comunidade cabo-verdiana imigrada em Portugal” (Ribeiro, 2008: 10). Outra referência assinalável e não menos importante das batucadeiras em Lisboa é a presença estimulante do *Voz d’África* (linha de Cascais), grupo que tem vindo igualmente, a assumir um importante papel na preservação e transmissão do batuque em Portugal, para além ainda das conhecidíssimas *Batucadeiras de Nha Bibinha Cabral*, da Damaia (linha de Sintra), também periferia de Lisboa.

¹⁸⁵ Situado na periferia de Lisboa e constituído, na sua maioria, por imigrantes cabo-verdianos e respectivos descendentes, o Bairro do Alto da Cova da Moura, sinão deixa de ser um exemplo paradigmático de “comunidade imaginada”, em virtude de esse interessantíssimo espaço se assemelhar, do ponto de vista social, cultural e arquitectónico, ao interior de algumas ilhas de Cabo Verde. Hoje em dia, Cova da Moura, um bairro altamente etnicizado ou comunitarizado, é um caso exemplar do chamado turismo étnico, onde se oferecem produtos étnicos, que vão desde a gastronomia à arte dos cabeleireiros, música ou danças ritmadas como funaná, *kizomba* ou coladeira.

(2005), onde se (re)criam laços e espaços de sociabilidade, se bem que na ausência de interacção física com a comunidade real do país de origem.

É assim que, a partir dos anos 90 do século passado, na senda da afirmação da actividade musical cabo-verdiana, na continuidade das gerações anteriores e com vista à preservação da música cabo-verdiana no exterior, desponta, em Portugal uma jovem geração de cantoras das quais se destacam Maria Alice, Nancy Vieira, Lura, ou Ritinha Lobo, que interpretam a música cabo-verdiana, cada uma com o próprio estilo. Conscientes do seu papel, esta plêiade de cantoras tem vindo a prosseguir este ingente esforço de projecção da música cabo-verdiana, num interessantíssimo processo de retenção ao qual não é alheio algum trabalho re-criativo, sobretudo no domínio do batuque, género performativo quase exclusivamente feminino que mobiliza, em força, as mulheres, e, ao mesmo tempo, de modernização, sem, contudo, relegar o seu passado e as suas raízes culturais. Independentemente do grau de criatividade musical da mulher cabo-verdiana em Portugal, já se torna visível a intervenção da componente feminina no actual cenário, através de um leque diversificado e plural de vozes, nos mais variados géneros, desde a morna até ao batuque, passando pela coladeira e pelo funaná, num meritório esforço, a todos os títulos, congregador e mobilizador.

Tal como já se afirmou atrás, esta tarefa de preservação e recriação/inação da música cabo-verdiana pela mulher em Portugal, reflecte-se, particularmente, ao nível do batuco, onde grupos de batucadeiras têm vindo a fazer um trabalho meritório na Área Metropolitana de Lisboa no sentido da divulgação e valorização desse género musical e dançante. Na verdade, uma das fortes expressões musicais e dançantes que emigrou de Santiago e se refugiou nos bairros de imigrantes de Lisboa é o batuque protagonizado exclusivamente por mulheres, cujo papel sobretudo na preservação da música e de outras expressões, bem como no processo de recriação é fundamental. No entanto, há quem relativize o papel da mulher no domínio da recriação, insistindo mais na preservação:

Eu não acredito que a mulher esteja no centro da recriação. Não, está no centro da preservação, não no centro da recriação, porque se ouvires a nossa Cesária, ela não recria, ela canta as mornas e as coladeiras, que são grande parte do seu repertório, da forma como sempre foram cantadas. Não há recriação, há um papel de fulcro na preservação de

qualquer coisa e, neste caso, é um qualquer coisa, na minha leitura, um qualquer coisa um bocado limitado, porque é um qualquer coisa só reprodutiva no geral de duas formas musicais, cuja influência e cuja preservação já vêm desde o tempo colonial [...]. Acho que a mulher está, essencialmente, no centro da preservação da cultura, da memória, das formas musicais, não no centro da recriação, porque quando visitas, por exemplo, uma família de Santiago de um bairro degradado da Grande Lisboa, quando acontece o falecimento de um familiar, tu encontras uma esteira. E quem são os personagens que cumprem o ritual? São mulheres, claro que não são os homens. Os homens vão para o nojo, mas vão beber, vão conversar, vão contar anedotas. As mulheres rezam, fazem ladainhas, há cânticos de repetição minimalista que fazem parte da esteira, como deves saber. Eu não creio que a mulher esteja do lado da recriação, a mulher está do lado da preservação. É verdade que iremos fazer um caminho para chegarmos a essa recriação ou a essa qualquer inovação [...]. [Cantora, 66 anos, profissional a tempo inteiro, Alto dos Moinhos]

Todavia, independentemente do grau de criatividade musical da mulher cabo-verdiana em Portugal, já se torna visível a intervenção da componente feminina no actual cenário, através de um leque diversificado e plural de vozes, nos mais variados géneros, desde a morna até ao batuque, passando pela coladeira e pelo funaná, num meritório esforço, a todos os títulos, congregador e mobilizador. Paradoxalmente, a despeito da representatividade e da visibilidade que tem a mulher imigrante em Portugal no domínio da interpretação vocal, o seu peso no chamado núcleo duro (Monteiro, 2008) do campo musical cabo-verdiano é ainda fraco, se atentarmos no seu poder de decisão, no seu poder e no seu grau de influência, de uma maneira geral, à semelhança, aliás, do que ocorre ainda em Cabo Verde, neste domínio concreto. Como afirmava uma jovem dirigente batucadeira, a mulher cabo-verdiana em Portugal que se dedica à música

[...] tem algum poder de influência, mas não de decisão, que, aliás, já é mais complicado. As cantoras quando cantam mandam mensagens, o seu poder é mais simbólico. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

9.3. Música cabo-verdiana e identidade em Portugal: a força da mulher e as principais referências

Enquanto componente dinâmica, híbrida, complexa e essencial do estrutura sociocultural, a música, entendida não na sua dimensão redutora e meramente sonora, é, sem dúvida, um dos principais símbolos identitários da sociedade cabo-verdiana, bem como uma das suas mais importantes alavancas que evoca, com intensidade, memórias colectivas e individuais de um povo acossado, no passado, por estiagens e mortalidades frequentes e também marcado por uma emigração forçada para o Sul. Mais do que uma manifestação artística, pode afirmar-se, sem sombra de dúvidas, que os ritmos e sons das ilhas afortunadas de Cabo Verde constituem, para os cabo-verdianos e respectivos descendentes, uma importantíssima vertente de afirmação e coesão identitária, sejam eles residentes no arquipélago real, ou no arquipélago migratório.

Expressa, nomeadamente, através de uma panóplia de performances, desde o batuque, o género musical mais antigo, passando pela morna, coladeira, funaná, até o colá, entre outros, com influências tanto africanas, como europeias, a verdade é que a música cabo-verdiana, enquanto sistema aberto e dinâmico que espelha, em cada momento, o pulsar da sociedade e forma um veículo significativo de construção de identidade cultural, não se confina, de modo algum, às fronteiras nacionais das ilhas mas, pelo contrário, sucessivamente se tem projectado para além das fronteiras como prática transnacional, mercê dos intensos movimentos e fluxos migratórios. E é precisamente neste espaço social desterritorializado de interculturalidade e de intensas permutas culturais, prenhe de simbologia, mas também premiado de conflitos e contradições típicos do campo musical, onde se cruzam e convergem criadores, intérpretes, mediadores e consumidores, que a música cabo-verdiana se projecta, adquire o tal estatuto de música migrante (Sardo, 2004), utilizando uma interessante expressão cara à Etnomusicologia, e afirma-se como um parceiro credível e vital para o sistema social híbrido e eclético, mas sobretudo como uma vertente essencial na preservação, retenção, valorização e modernização do fenómeno musical, através, em particular, do protagonismo da mulher intérprete cabo-verdiana em Portugal, situada no centro e na linha de combate deste processo emaranhado, cuja dimensão identitária, antropológica e simbólica não deixou, igualmente, de ter sido levado em boa conta.

Tal como foi referido no respectivo capítulo consagrado à configuração do campo musical cabo-verdiano na AML, de entre as três primeiras mulheres que vieram a Portugal em

digressão musical, por ocasião da primeira exposição do Mundo Português no Porto, na década de 30 do século XX, destacam-se Maria Bárbara e Nha Teresinha Sena, mãe de Jotamont, que veio a Portugal expressamente cantar momas de Eugénio Tavares. Mais tarde, a partir dos anos 70, aparecem sucessivamente em Portugal outras gerações de cantoras que se distinguem entre si pelo seu estilo (Hodeir, 2002) peculiar, pela sua forma de estar na música e ainda pela actividade que uma ou outra tem vindo a desenvolver na área da recuperação da música tradicional cabo-verdiana em Portugal, a exemplo de Celina Pereira.

[...] gosto de ouvir a Celina cantar, pois ela tem um timbre de voz próprio, sabe empregá-lo e isto é essencial num cantor. Se o cantor não souber utilizar a voz para lhe dar aquela “sabura” de que necessitam outras pessoas não vale a pena cantar. A Celina canta muito bem e ela sabe que eu gosto de a ouvir a cantar. Aprecio as pessoas por aquilo que sabem fazer e a Celina é uma das que cantam bem. [Cantor, 76 anos, músico profissional a tempo inteiro, Estrada de Benfica]

Ainda cedo na ilha de São Vicente, onde cresceu, Celina Pereira teve aulas de canto com missionários ingleses que ao tempo leccionavam na Igreja Nazarena, emigrando, posteriormente, para Portugal onde tem vindo a dar uma valiosa contribuição como cantora, mas sobretudo em prol do resgate de certos géneros musicais tradicionais cabo-verdianos suportado por um interessante trabalho de recolha.

Celina Pereira tem uma voz muito *sui generis*, tem um timbre, digamos, mais lírico do que aquele timbre normal, canta muito em falsete. No entanto, aprecio a Celina em determinados temas, mas não em todos, há determinados temas que gosto ouvir muito na voz da Celina como *Boa Vista Nha Terra* ou *Avé Maria do Morro*. Há outros temas de que eu gosto menos, mas [...] é uma questão de gosto. A contribuição da Celina Pereira, tem-se destacado, nos últimos tempos, com o trabalho que tem feito para crianças, no âmbito da produção discográfica. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

Acho que não há nenhuma cantora que cante a composição brasileira *Avé Maria do Morro* como a Celina. Mas já não aprecio outras composições interpretadas por ela. [Guitarrista, 63 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

[...] é uma das maiores cantoras de Cabo Verde. A Celina tem uma voz especial e o cabo-verdiano, de uma maneira geral, não está à altura, do ponto de vista musical, para entender a sua voz. A Celina é uma grande cantora em qualquer parte do mundo, na minha opinião, [...], tem representado Cabo Verde e tido um grande papel na música cabo-verdiana. Tem um lugar e um lugar alto, não é um lugarzinho, ela tem um lugar na música de Cabo Verde, na comunidade cabo-verdiana e no mundo. Como sabes, a comunidade cabo-verdiana imigrada em Portugal é, muitas vezes, um bocado ingrata [...]. A Celina tem representado a comunidade muitíssimo bem e não é por acaso que foi condecorada [há já alguns anos] pelo então Presidente da República, Jorge Sampaio. [Cantor, guitarrista, compositor, arranjador e produtor musical, 43 anos, profissional a tempo inteiro, Campo de Ourique]

Agradando mais a uns do que a outros, Celina Pereira tem uma voz única e uma personalidade própria que a distingue das demais cantoras cabo-verdianas radicadas em Portugal.

[...] faz-me lembrar aquelas pessoas de ontem, tem um importante trabalho de recolha. A Celina Pereira [...] tem um espaço grande aqui em Portugal, muito grande. Ela é uma senhora, sabe falar e tem uma postura íntegra em palco. É uma artista que pode chegar a qualquer palco do mundo. [Cantor, 54 anos, profissional a tempo inteiro, Cacém]

[...] uma voz de referência, tem o seu espaço próprio na música de Cabo Verde, a meu ver. Há pessoas que gostam, outras não. Embora não tenha muitas composições e as pessoas não lhe reconheçam esta faceta, a Celina é uma grande compositora, tem coisas muito boas que ela própria canta. [Pianista/director musical, 47 anos, músico profissional a tempo inteiro, Pontinha]

[...] como cantora, a Celina é admirável, tem um cunho próprio e uma forma pessoal de interpretar. Gosto. [Cantor/guitarrista, 75 anos, amador, Almada]

A vertente pesquisa/investigação em Celina Pereira é realçada, quiçá em detrimento da interpretação musical que nem sempre agrada:

Como investigadora, gosto muito da Celina. Já como intérprete, não é para mim assim o máximo. Não sei, daquilo que já ouvi ela canta com uma voz fina. Há muitas vozes finas de que eu gosto, mas pronto, como intérprete não a acho o máximo. Como investigadora, dou 15 valores ao seu trabalho. [Saxofonista/clarinetista/compositor, 54 anos, profissional a tempo inteiro, Olivais]

[...] acho-a fantástica [...], a Celina fez um trabalho de grande mérito na história e na recolha daquilo que é a cultura cabo-verdiana, nomeadamente, as cantigas de roda, as cantigas de ninar, os géneros musicais da ilha do Fogo, o robolo, por exemplo [...], mas, infelizmente, uma boa parte dessas expressões musicais está a desaparecer. No entanto, o mercado [em Portugal] não lhe permite fazer concertos. [Multinstrumentista/compositor, 42 anos, músico profissional a tempo inteiro, Sintra]

A acrescer à sua singular voz e à capacidade de recolha musical, Celina Pereira impõe-se ainda no plano artístico pela sua facilidade de comunicação em palco, um

[...] poder de comunicação fabuloso, uma comunicadora nata. A Celina tem um poder de comunicação fantástico e já tive a oportunidade de trabalhar (no palco) com ele e deu para ver isso. A voz da Celina é uma voz soprano, é uma voz diferente, é uma voz amada por uns e odiada por outros, mas eu até gosto da forma como canta. [Multinstrumentista/cantor, 42 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Para além da Celina Pereira, o cenário musical cabo-verdiano em Portugal conta outras vozes femininas pertencentes a outra geração de mulheres, das quais se destacam Titina e Ana Firmino, cada um com o seu estilo próprio:

[...] cada uma canta da forma como sente. Quando a Titina canta não há ninguém que não goste, toda a gente gosta. gosto muito de a acompanhar, ela canta “sabi”. Gosto de ouvi-la interpretar tanto a morna como a coladeira. [Guitarrista, 44 anos, músico profissional a tempo inteiro, Ajuda]

9.4. Um grupo emergente de vozes cabo-verdianas em Portugal: conciliando o tradicional e o moderno na música

Curiosamente, esta geração de intérpretes musicais que tem contribuído decisivamente para a preservação da música tradicional cabo-verdiana, de forma muito particular, mas também para alguma inovação, é constituída essencialmente por mulheres, muitas delas jovens, enquanto

a maioria dos cantores da nova geração [cabo-verdianos masculinos em Portugal] optou por outros caminhos, nomeadamente pelas músicas das Antilhas, por exemplo, cantadas em crioulo. Não obstante não posso deixar de dizer que os respeito, são grandes cantores. [Cantor, 54 anos, profissional a tempo inteiro, Cacém]

De entre algumas vozes femininas emergentes, nos últimos anos, na música cabo-verdiana em Portugal e que se situam na linha do tradicional e do moderno, destacam-se Maria Alice, Lura, Nancy Vieira, que

soberbamente interpretam a música nacional. Foram buscar o que é mais nacional, graças a Deus, parece que o nacional está na moda. [Cantor e teclista, 31 anos, profissional a tempo inteiro, Algarve]

Nós estamos cada vez melhores, isto cada vez mais vai de vento em popa, temos muita gente a cantar. Em Lisboa, temos grandes vozes e já não falo só ao nível de Portugal, falo ao nível da diáspora, temos muito boas vozes, gente que sabe estar no palco, que sabe cantar, que sabe comunicar. Cada vez aparecem mais jovens a cantar, malta nova que eu fico muito contente porque tenho que ter continuidade principalmente para cantar o mais tradicional possível. Sou tradicionalista, prometo continuar a divulgar Cabo Verde enquanto puder. [Cantora, 54 anos, semiprofissional, Cacilhas]

Nascida em Portugal e descendente de imigrantes cabo-verdianos, Lura é considerada uma das vozes femininas mais expressivas, à semelhança, por exemplo, da Sara Tavares que vem trazer à música de Cabo Verde,

[...] música espectáculo ao vivo, inova a maneira de estar em palco, a garra com que ela está em palco, com uma voz maravilhosa [...]. Não há dúvidas de que com a sua postura em palco atrai mais ouvintes para a música de Cabo Verde. A Lura é seguidora de uma linha do batuque que foi despoletada, digamos assim, pelo falecido Orlando Pantera, que foi buscar ritmos no interior de Santiago, estilizou-os, que eram, na sua grande maioria, acompanhados pela percussão [...], passando para instrumentos melódicos e rítmicos como a guitarra e o piano. [Cantor/guitarrista/compositor, 60 anos, profissional a tempo inteiro, Fernão Ferro]

[...] uma cantora com um grande potencial, que finalmente está a fazer música de Cabo Verde..Lura ainda não é uma cantora sublime, é, sim, uma grande cantora, tem um grande potencial. É necessário que ela tenha bons produtores para ajudá-la a não deslumbrar. [Pianista/director musical, 47 anos, músico profissional a tempo inteiro, Pontinha]

Lura continua com o mesmo registo, continua bem [...] e tem a propensão mais para cantar batuque, embora ela consiga executar outros géneros. Ela cresce cada vez mais, está sempre a trabalhar e essa é a vantagem de estar sempre a trabalhar [...].

[Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Lura representa a linha da música tradicional de Santiago e ninguém consegue interpretar melhor do que ela. Nancy Vieira tem uma capacidade extraordinária, apesar de muito nova. Maria Alice tem uma maneira peculiar de cantar. [...], há muito boa gente nestas andanças capacitada e que gosto de ouvir. [Cantor, 57 anos, amador, Almada]

A despeito de essas consagradas vozes femininas estarem ligadas à dita música tradicional cabo-verdiana e, logo, à matriz comum, cada uma delas não deixa, no entanto, de ter as suas especificidades, o seu estilo próprio. Veja-se, por exemplo, o caso da Maria Alice, uma das grandes intérpretes de mornas e coladeiras em Portugal, que se considera próxima da linha do Bana, da Cesária Évora ou mesmo da Nancy Vieira:

[...] estou próxima [em termos musicais] de qualquer um deles. Consigo adequar o meu estilo de cantar ao da Nancy, ao da Lura ou ao da Fantcha. Por isso é que digo que estamos integrados no mesmo que é cantar Cabo Verde. Quanto ao género musical, eu sou mais morna, eu adoro morna e coladeira. A Nancy faz isso, a Lura faz isso, não de maneira diferente, pois, acho que [...], o sentimento é o mesmo [...], a voz é diferente e o estilo é capaz de o ser, também. Ildo Lobo chegou a dizer-me, num espectáculo em Lisboa, que congregou grandes nomes da música cabo-verdiana, numa das homenagens de despedida ao Bana [...], que tenho uma voz própria e que nunca devia mudá-la, tentando imitar os outros. Talvez seja isso. Não imito ninguém, criei e tenho um estilo próprio de cantar. [Cantora, 36 anos, semiprofissional, Calçada da Memória]

Na linha desta nova geração, despontaram outras cantoras cabo-verdianas, já mais jovens, em Portugal com realce para Danae, Sandra Horta e outras. Independentemente da experiência profissional e da projecção das cantoras cabo-verdianas em Portugal, o factor género está sempre

presente na música e é assim realçado por uma das destacadas intérpretes e compositoras emergentes:

[...] a minha avó paterna toca, é compositora e ninguém fala disto. A minha avó escreve e faz mornas, faz músicas, toca violão, arranha o violino e, também, o piano. Como a minha avó, muita gente optou por ser mãe e, nessa altura, era uma coisa normal. E cresci neste ambiente, de um lado e de outro. Eu estava com o músico sempre presente. Normalmente, em Cabo Verde, as mulheres não tocam, são intérpretes. Tocar qualquer instrumento seria uma coisa exclusivamente dos homens [...], mas o natural seriam senhoras a cantar acompanhadas por músicos. [Cantora/guitarrista/compositora, 28 anos, profissional a tempo inteiro, Rossio]

A prática da actividade musical profissional exige da parte de algumas cantoras detentoras do estatuto mãe-dona de casa a conciliação entre a música e as lides domésticas, tarefa nem sempre fácil, mas também algum envolvimento social:

[...] faço as minhas coisas, as minhas tarefas domésticas, faço tudo o que uma mulher normal com outra profissão faz, só que, muitas vezes, quando, por razões profissionais, sou obrigado a ausentar-me de casa, durante algum tempo, muitas vezes uma semana, duas semanas, ou mesmo durante um mês, mentalizo a minha filha menor nesse sentido. Tenho muito apoio da minha família e, sempre que posso, vou ver outros colegas, faço coisas normais, assisto o mais que posso a concertos, mesmo que sejam de outros géneros musicais, porque com isso nos enriquecemos. [Cantora, 31 anos, profissional a tempo inteiro, Barreiro]

9.5. A força do batuque nos bairros de Lisboa

De entre os géneros musicais que viajaram para Portugal juntamente com os imigrantes cabo-verdianos e que se instalou nos bairros lisboetas, destaca-se o batuque, um género essencialmente feminino, mais tarde reapropriado e reproduzido pelos respectivos descendentes,

que deixa marcas fortes nas relações individuais e sociais, fenómeno explicado assim por uma batucadeira nascida em território português:

[...] trazemos aquilo que nos marcou na nossa vida [...] e creio que não há nenhuma mulher que não tenha sido marcada pelo batuque, de alguma forma. O batuque está sempre presente, no casamento, no baptizado, está sempre presente. O mais interessante é que na união familiar o batuque está presente, no mais importante da vivência da mulher e da família cabo-verdiana o batuque está sempre presente [...]. Por isso, é natural que o batuque tenha viajado com as mulheres para Portugal, onde queremos transmitir aos nossos filhos aquilo que tem valor e nos marcou de alguma forma. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Pesem embora todos os constrangimentos, a verdade é que, para observadores atentos, os grupos de batuque de imigrantes cabo-verdianos em Portugal têm vindo cada vez mais a afirmar-se nos bairros periféricos de Lisboa, atento, nomeadamente,

o número em crescendo de grupos de batucadeiras [...]. Que eu conheça, na zona da Amadora (...), há pelo menos uns seis, há no Algarve, em Sines, o bairro dos Navegadores, em Outorela, o bairro da Cova da Moura, o bairro 6 de Maio (...). O batuque afirma-se por volta de finais dos anos 90, quando começa a ser encarado com maior profissionalismo, na altura da Expo'98, que ajudou imenso. Que eu conheça, na zona da Amadora [...], há pelo menos uns seis, no Algarve, em Sines, no bairro dos Navegadores, em Outorela, no bairro da Cova da Moura, no Bairro 6 de Maio [...]. O batuque afirma-se por volta de finais dos anos 90, quando começa a ser encarado com maior profissionalismo, precisamente na altura da Expo'98, que ajudou imenso. [*Idem*]

Do ponto vista propriamente da tipologia, costuma-se distinguir o dito batuque étnico ou tradicional, típico do interior da ilha de Santiago, do batuque estilizado, dir-se-ia urbano, aos quais correspondem estilos de execução também próprios, em função do perfil e do interesse do

compositor e do intérprete. Veja-se, a título elucidativo, que, pela sua origem e pelo seu percurso histórico,

o batuque da Mayra Andrade, uma cantora mais intercultural, é mais de fusão do que o batuque da Lura, que é mais Cabo Verde, mais África, ou seja, esta última, através da execução, vai buscar os grandes cantores de Cabo Verde, dá um toque e consegue ser mais tradicional do que a Mayra Andrade, claramente, cuja fusão é mais notória e mais forte. [*Idem*]

Assim, o batuque não se limita apenas ao denominado étnico, mas, evolui, chegando mesmo a converter-se num batuque tipo moderno, sofisticado, de acordo com um dos músicos entrevistados, que se diz influenciado pelo batuque do Pantera, durante cerca de três anos em que estiveram juntos, em Lisboa, a trabalhar na mesma companhia artística, mediante contrato escrito:

[...] peguei no estilo do batuque e inverti-o no meu próprio estilo, ou seja, agarrei naquilo, fiz fusão com o *rap*. À semelhança do *finançon* cantado pela Nanci Gomi, fi-lo com mais cadência, menos falado, com um bocadinho mais de melodia, mas com fusões de vários tipos de música. O meu batuque hoje [...] pode ter distorções da guitarra, com influência, às vezes, de *rock*, *hip-hop*, *funky*, digamos um batuque já um bocadinho mais urbano. [Dançarino/cantor/compositor, 32 anos, semiprofissional, Santa Apolónia]

Tentando diferenciar, do ponto de vista conceptual, o dito batuque étnico ou tradicional do batuque urbano, o referido entrevistado e também bailarino é peremptório:

O batuque étnico é uma coisa terra-a-terra, sem ter misturas de nada, aquele batuque trazido do interior de Santiago, cantado por aquelas senhoras [...], com *tchabeta*. É um batuque “cru”, terra-a-terra é um batuque tradicional [...], muito africano, que te põe em transe, se estás a ouvi-lo ficas ali porque estás sempre com o mesmo ritmo e, aqui há, sim,

monotonia, porque as batucadeiras apenas utilizam a *tchabeta* e não se socorrem de outros instrumentos musicais como sejam o baixo ou a guitarra. Hoje em dia [...], graças ao o grande impulso de Pantera, neste domínio concreto, o batuque foi estilizado, à semelhança, por exemplo, do funaná [na década de 80 do século passado] onde, aliás, o papel do Katchass foi decisivo. Assim, nesta linha moderna do batuque, [...], percebi que o batuque dava para se misturar, não deixando, contudo, de ser batuque e de ser música cabo-verdiana. Há quem conteste essa opção, mas considero que a nossa música é assim, ela tem que crescer, não podemos estar no mesmo sítio, senão estaríamos todos os dias a ouvir aquele batuque monótono. No fundo, o também chamado batuque urbano é uma forma de fugir à monotonia do batuque tradicional, mas sem fugir à raiz do batuque. [*Idem*]

Apesar da sua projecção no plano internacional, graças a Orlando Pantera, Lura, Tcheka e Mayra Andrade, entre outros, a verdade é que, ao nível dos bairros, em Lisboa, o batuque dito étnico, de acordo com alguns músicos entrevistadas,

não conseguiu vingar em Portugal [...], aquele batuque que se faz no terreiro com as batucadeiras [...] não tem ainda o seu espaço. Isto é difícil, porque não é muito fácil os cabo-verdianos aceitarem um estilo tradicional assim. Muitas pessoas pensam que a música africana é uma música quadrada [...] e serve para dançar. [Cantor/guitarrista/compositor/produtor musical, 38 anos, profissional a tempo inteiro, Carnaxide]

Não obstante a sua expansão paulatina pelos bairros lisboetas, alguns entendem

que o batuque [étnico] ainda não ocupa um lugar de destaque. As músicas tradicionais cabo-verdianas mais conhecidas em Portugal são, por ordem de importância, creio eu, o funaná, a morna o batuque e a coladeira. Acho que há muito mais gente a tocar funanás e mornas do que batuques e, se calhar, isso influencia um bocado o lugar que o batuque ocupa na música. Tradicionalmente, o batuque é um género essencialmente feminino. [*Idem*]

Aliás, uma das críticas que se fazem ao dito batuque étnico ou tradicional típico dos bairros lisboetas é a sua monotonia rítmica, embora haja quem se distancie dessa posição. Quanto à possibilidade de se introduzir no mercado musical o batuque dito tradicional transportado para Portugal pelas mulheres imigrantes, há quem a considere tal projecto irrealizável, pois

o mercado musical é uma coisa complexa, porque todas as vezes que uma pessoa vai comprar um disco, quer ouvir uma coisa diferente, não quer ouvir sempre a mesma coisa e, por isso, o batuque tem que ser adaptado. É que as pessoas que tocam batuque cá em Portugal são mulheres que vieram de Cabo Verde que o trouxeram consigo, preservaram-no e transmitiram-no para os seus descendentes nascidos cá nos bairros [em Lisboa]. [Guitarrista/compositor/arranjador, 30 anos, músico profissional a tempo inteiro, Almada]

Não obstante assumir essa posição crítica em relação ao dito batuque tradicional ou étnico, o músico entrevistado não esconde alguma predilecção pelo batuque, já que foi através deste género musical que,

por acaso [...], comecei a ficar apaixonado pela música cabo-verdiana, mais propriamente através do Orlando Pantera. Antigamente, o batuque não era interpretado por instrumentos de corda, depois, é o Orlando Pantera que, inspirado, conseguiu meter esse ritmo musical na viola, na guitarra acústica, cantando-o. É uma coisa [fenómeno musical] que surgiu em Cabo Verde e que me encantou. [*Idem*]

Na esteira da aludida tipologia que difere o dito batuque étnico do estilizado interpretado pela Lura, por exemplo e respondendo à crítica segundo a qual este género tradicional se caracteriza basicamente pela sua monotonia rítmica, há quem demonstre exactamente o contrário, alegando argumentos de ordem técnico-musical:

O batuque montado em estúdio discográfico é diferente daquele tradicional e é feito sempre no mesmo ritmo, enquanto o feito por nós [batucadeiras] respeita a seguinte sequência: temos a introdução, por vezes, começamos com as palmas, depois, começa devagarinho e nós diminuímos sempre o som, a percussão quando a vocalista canta, o som da *tchabeta* reduz-se um bocado para se poder ouvir aquilo que a vocalista está a transmitir. Depois, na fase seguinte, quando vamos repetir, aí aceleramos mais o som e ouve-se mais, porque são várias mulheres no coro a repetir, portanto, as várias cantadeiras a repetir, tipo refrão, aquilo que a vocalista canta. Há diferenças. Na recta final, quando o som vira, já naquela fase mais acelerada, é para se dançar. Portanto, como calcula, o batuque é completamente diferente do estúdio não é monótono. [Batucadeira/compositora, 28 anos, semiprofissional, descendente de imigrantes cabo-verdianos, Amadora]

A iniciação à prática do batuque verifica-se, nalguns casos, na ilha de Santiago, donde provém a maioria das batucadeiras que emigraram para Portugal, mais propriamente no meio rural e no seio de famílias alargadas e humildes, via de regra.

O meu pai gostava do batuque e, por isso, ainda cedo, teria ainda os meus 12 anos, comecei a observá-lo e a gostar dessa prática. Depois, comecei a organizar grupinhos de crianças, na Cidade Velha, onde estudei até à 3.^a classe de instrução primária e, com esses grupinhos de crianças da minha idade, juntávamo-nos alternadamente em várias casas. Quando íamos lavar roupa, na ribeira, enquanto aguardávamos que a roupa secasse ao sol, juntávamo-nos e começávamos a batucar. Também, quando íamos apanhar lenha, ou à fonte buscar água nos locais chamados Caniço e Canicinho, ambos situados na Cidade Velha, ou ainda extrair areia para venda a camionistas, juntávamo-nos à sombra de um pé de lapa e dançávamos o batuque. Mas, na verdade, começo a dedicar-me ao batuque após à minha emigração para Portugal, embora, antes, em Cabo Verde, já soubesse o que era essa manifestação cultural. Em 1998, eu e algumas batucadeiras procedentes da ilha de Santiago passámos a integrar o grupo Finka Pé criado no Bairro do Alto da Cova da Moura por iniciativa da D. Lieve, de nacionalidade belga, Presidente da Associação

Moinho da Juventude. O grupo arrancou com 12 elementos mas, actualmente, tem já 20. [Batucadeira, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Comecei o batuque em Cabo Verde, mas não o de grupo, porque cresci no batuque “de badjo”, funaná, com a família Barreto, na ilha de Santiago. Quase toda a minha família toca e canta, sou sobrinha de Antão Barreto, portanto, cresci ligada ao “badjo” e ao batuque, saía à noite a andar. A minha mãe era batucadeira, cantava e batucava, mas não cheguei a conhecê-la, porque morreu, o meu pai não tocava, embora gostasse de dançar. O meu pai era camponês e proprietário de uma horta. Em Cabo Verde, batucava mas não estava ligada a nenhum grupo, até à minha primeira emigração para Portugal, em 1975. Quando cheguei a Portugal, gostava de ouvir música em casa, costumava ir a bailes em Campo de Ourique, naquela altura, convivía-se sem qualquer impedimento. Por exemplo, se houvesse um casamento eu era solicitada para “pôr batuque”¹⁸⁶.

Curiosamente, algumas batucadeiras iniciam-se ao batuque não na sua ilha de origem, mas após à sua chegada a Portugal, através de amigas de infância, ou de outras pessoas próximas:

[...] em Cabo Verde, nunca cheguei a dedicar-me ao batuque e só começo a fazê-lo após à minha chegada a Portugal. Na minha família, não havia ninguém que se dedicasse ao batuque, embora na ilha de Santiago tivesse observado sessões de batuque em casamentos a que eu assistia. Em 2001, em Portugal, entro no grupo de batucadeiras Netas de Nha Bibinha Cabral, através de uma amiga, embora, em Cabo Verde, já soubesse apenas *tchabeta*, faltando-me, no entanto, coragem para cantar. Cá em Portugal canto, faço *tchabeta* e ainda letras de composições abordando várias temáticas, nomeadamente, a

¹⁸⁶ Entrevista da batucadeira Mimosa, na qualidade de informante privilegiada, residente no Alto da Damaia, fundadora do grupo Raiz di Cabo Verde, criado a 31 de Agosto de 1998, e, igualmente, membro do grupo Netas de Nha Bibinha Cabral, ambos localizado no Concelho da Amadora (Damaia), que nos foi concedida em Lisboa, no dia 10 de Abril de 2009.

emigração, a terra, a saudade, as dificuldades dos emigrantes, o amor [...].
[Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

De facto, confirma outra batucadeira pertencente ao grupo Netas de Nha Bibinha Cabral, na Damaia, o gosto pelo batuque verifica-se em contexto imigratório e não no interior de Santiago onde nasceu e cresceu,

[...] a partir da altura em que emigra, precisamente entre 1987 e 1988 [...], quando passei a trabalhar numa associação. Nessa ocasião, resolvemos criar um grupo de batucadeiras chamado Ramonda, na Amadora, onde havia uma senhora com alguma idade, que já era batucadeira em Cabo Verde, ensinou-nos a dançar e a cantar. Entretanto, essa associação duraria pouco tempo e, por isso, vim integrar o grupo de batuque Netas da Nha Bibinha Cabral, na Damaia, por volta de 1998, através de uma pessoa que já conhecia, com o estatuto de batucadeira. Mais tarde, ganhei experiência e coragem e passei a fazer letras de batuque e a cantar. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

À semelhança de outras batucadeiras, iniciei-me na prática do batuque em Portugal, após à emigração. Curiosamente, é que apesar de ter pelo menos dois familiares próximos que batucam, nunca cheguei a praticar o batuque em Cabo Verde e apenas começo a fazê-lo assim que chego Portugal. Se calhar [*sic*], tem a ver com a educação, porque a minha avó era uma pessoa muito reservada, não gostava que as pessoas andassem na rua, era sempre casa-escola-casa-escola [...]. Na altura, apenas assistia a casamentos e a baptizados, ou melhor, acompanhava pontualmente a minha avó, ou a minha tia, a actividades culturais, ou quando havia uma festa, mas eu não batucava. Quando começámos a batucar, não havia batucadeiras, porque as pessoas achavam que o funaná e o batuque eram uma coisa para velhos, uma coisa para selvagens, mas agora não [...]. O nosso grupo de batuque que arrancou em 1997, veio para ficar, ficou e está para durar, porque foi muito bem aceite. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras]

Também, verificaram-se casos de iniciação ao batuque na comunidade de origem, na ilha de Santiago, ainda na fase de infância, da adolescência ou juventude, muito prévia à emigração para Portugal:

Ainda tinha cinco anos de vida, quando comecei a dedicar-me ao batuque na Cidade Velha, em Cabo Verde, na apanha da lenha, quando ia à fonte, lavava roupa ou ainda na faina agrícola. A minha mãe era, também, batucadeira e o meu pai tocava. Na Cidade Velha, quando jovem, participava em várias festas do batuque que se organizavam na aldeia, nomeadamente, em baptizados, casamentos, etc. Trouxemos o batuque de Santiago para Portugal e adaptámo-lo cá, alterando as letras. [Batucadeira, 50 anos, semiprofissional, Cacém]

A nossa cabeça é um computador de verdade, tem muita coisa guardada, há composições [batuques] que ouvi quando era criança e, de vez em quando, cá em Portugal, eu e outras pessoas nos lembramos delas. O sangue africano é muito quente, tudo o que tem a ver com música e alegria fica guardado e, sempre que há oportunidade de se exteriorizar, essas manifestações vêm ao de cima. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras]

Independentemente da sua projecção no seio da dita comunidade cabo-verdiana em Portugal, o batuque assume um significado especial para as batucadeiras e tem um sentido próprio:

Para mim, o batuque significa desafio e, por isso, no momento em que estou a cantar, sinto-me orgulhosa [...] e aliviada, o batuque é um desabafo. O batuque é também terapia. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

O batuque é uma fisioterapia, porque quando estamos a batucar a cabeça não pensa, não sentimos dores. Quando dançamos sentimo-nos bem connosco mesmas, os problemas desaparecem. Fazemos isso como divertimento, como cultura, como fisioterapia, como tudo. Faz bem. Antes de entrar no grupo tinha muitas dores, dores nos braços dores no corpo, eu estava sempre acamada, mas, desde que entrei no grupo de batucadeiras nunca mais. O batuque é um género musical e dançante também terapêutico. [Batucadeira, 50 anos, semiprofissional, Cacém]

Para mim, o batuque [...], não sei bem explicar [...], é cultura cabo-verdiana, quando batuco sinto uma vibração, esqueço todos os problemas. O batuque é a maneira de aliviar *stress*, é a maneira de contar a história da nossa vida, porque muitas vezes as canções que cantamos vêm da história das nossas vidas, algo que acontece connosco, com os nossos familiares, a maneira de reclamar alguma coisa que não está bem e de mostrar o nosso descontentamento, cantamos porque nos sentimos alegres. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

Sinto-me bem com o batuque, nasci e encontrei-o. O batuque é uma coisa linda, quando estás a praticá-lo não pensas em coisas ruins, pensas sempre em coisas boas, estás sempre alegre. [Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

O batuque, para mim, é exprimir as nossas tristezas, alegrias e sentimentos e tudo o que nos rodeia tem a ver com o batuque. Se estou triste, por exemplo, de repente posso fazer uma letra, compor um batuque no meio daquela tristeza. Sou compositora, tenho trabalhado vários temas sobre os problemas tanto em Cabo Verde como em Portugal, canto a história da minha vida, pois “tadjei macacos”¹⁸⁷, “enxotei pelada”¹⁸⁸, subi rocha,

¹⁸⁷ Afugentar macacos.

¹⁸⁸ Afugentar galinhas do mato.

desce rocha, trepei coqueiros, desce coqueiros. Também, tenho composições sobre a situação dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal¹⁸⁹.

Do ponto de vista da origem social, as batucadeiras são tradicionalmente peixeiras em Cabo Verde e dedicam-se a essa actividade em grupo, enquanto aguardam o peixe destinado à comercialização:

[...] quando há peixe, vendem-no aos clientes e, quando não há, enquanto aguardam o barco de pesca ou a lancha que transporta o peixe, juntam-se e vão-se divertindo com o batuque e isto passa-se não só na Cidade Velha, mas também na Achada Grande, Ponta de Água, Achada de Santo António ou Tarrafal, Santiago [Santa Cruz]. A maior parte dessas batucadeiras são peixeiras, mas outras dedicam-se, também, a outras profissões. [Batucadeira, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Aliás, o batuque, pela sua origem e natureza, assume, também em contexto imigratório e no caso do Bairro das Faceiras (Carcavelos), por exemplo, uma dimensão familiar e comunitária forte, pois é um género musical de origem rural que, posteriormente, emigra para as cidades, segundo o testemunho de uma batucadeira dirigente:

Somos, neste momento, um grupo de 15 batucadeiras que integra o Voz d'África, ensaia todos os domingos, brinca, congrega muitas pessoas e convive com muita gente. Aliás, o batuque em Portugal funciona em redes e tem um suporte familiar grande, pois congrega várias famílias e amigas. Ou seja, o batuque, tal praticado em Carcavelos, tem uma dimensão familiar e comunitária forte, precisamente porque é um género musical de origem rural que, depois, emigra para a cidade. As famílias suporte ao batuque e elas

¹⁸⁹ Entrevista da batucadeira Mimosa, na qualidade de informante privilegiada, residente no Alto da Damaia, fundadora do grupo Raiz di Cabo Verde, criado a 31 de Agosto de 1998, e, igualmente, membro do grupo Netas de Nha Bibinha Cabral, ambos localizado no Concelho da Amadora (Damaia), que nos foi concedida em Lisboa no dia 10 de Abril de 2009.

estão sempre prontas. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

Do ponto de vista profissional, refira-se que algumas batucadeiras em Portugal, oriundas do meio rural, em particular do interior da ilha de Santiago, são também peixeiras, se bem que, de acordo com informações disponíveis, a maioria trabalhe em casas particulares de “patroas” como domésticas internas e se dedique ao serviço de limpeza, ou em situação de reforma.

A maioria das batucadeiras [do grupo Voz d’África] são camponesas oriundas da ilha de Santiago, sobretudo do Tarrafal (Tchon Bom), Santa Cruz e Praia (Cidade Velha) e exercem, em Portugal, a actividade doméstica, trabalhando em casa, ou em casa de patrões ou patroas. No nosso grupo, há apenas duas peixeiras, o resto são domésticas. Há também cozinheiras. [*Idem*]

As idades variam de grupo para grupo. Por exemplo, no grupo Finka Pé da Associação Moinho da Juventude no Bairro do Alto da Cova da Moura elas estão compreendidas entre os 16 e os 70 anos, aproximadamente. No caso do grupo do Bairro 6 de Maio, a média de idades das batucadeiras anda à volta dos 40 anos, enquanto o seu nível de escolaridade corresponde apenas à 4.^a classe de instrução primária. De salientar ainda, a este propósito, que a idade mínima das batucadeira equivale aos 14 e a máxima aos 63 anos.

Igualmente, tem-se revelado notável e meritório o papel da parte das mulheres imigrantes, em particular, no sentido da preservação e divulgação do batuque cá em Portugal, em primeiro lugar:

O grupo do Bairro 6 de Maio tem ligação com Cabo Verde, através de algumas mulheres, embora nunca se tenha deslocado ali em digressões. Nunca saímos fora de Portugal, mas apenas no país, até porque a maioria senhoras batucadeiras conhece o país de norte a sul, através das digressões do grupo, que nos têm permitido conhecer outras

peçoas, outros locais e outras realidades portuguesas. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Sendo descendente de imigrante *rapper* e filho de batucadeira, considera o batuque muito positivo e associa-o ao *rap*, pelo menos em termos de conteúdo, já que

[...] as mensagens de ambos os géneros musicais são educativas, carregadas de sentimentos e, neste sentido, sim, há uma ligação, todas são reivindicativas. [*Rapper*, 25 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Igualmente, outros músicos descendentes de imigrantes cabo-verdianos ligados ao *rap* no Bairro do Alto da Cova da Moura realçam a importância do batuque, nos termos seguintes:

Aprecio¹⁹⁰ muito o batuque, pois nele encontrei as minhas raízes. O batuque é uma música que transmite muitos sentimentos, mas muitos mesmo e, sinceramente, identifiquei-me com isso, embora não o viva intensamente. Conheci o batuque através da minha mãe, pois desde criança era o único género musical cabo-verdiano que ouvia em casa.

Na verdade, a própria música cabo-verdiana, através dos respectivos géneros e estilos, é valorizada diferenciadamente pelos descendentes de imigrantes nos diversos bairros onde também está alojada, em função, nomeadamente, do tipo de socialização musical praticado no contexto familiar, bem como da própria origem social dos progenitores, entre outros factores:

Faz bem em me colocar esta questão porque eu¹⁹¹ em casa nunca ouvi coladeiras e mornas, porque sou descendente de *badios* [...] e identifiquei-me mais com o batuque e

¹⁹⁰ Testemunho do *rapper* Stefe, de 26 anos, residente no Bairro do Alto da Cova da Moura, no âmbito do *focus group* realizado nesse mesmo bairro em 22 de Novembro de 2006.

¹⁹¹ Testemunho do *rapper* Bino, de 26 anos, residente no Bairro do Alto da Cova da Moura, no âmbito do *focus group* realizado nesse mesmo bairro em 22 de Novembro de 2006.

com o funaná, tanto mais que fui criado no seio dessas músicas. Sendo filho de pais oriundos de Santiago e, logo, *badio*¹⁹² [...], sempre estive mais ligado a estes dois géneros musicais cabo-verdianos tradicionais [...] e nunca estive tão ligado à morna e à coladeira, como está o *sampadjudo*¹⁹³, por exemplo. [...]. Não me identifico tanto com este tipo de música cabo-verdiana como me identifico com o batuque pois não estou habituado à coladeira e à morna, mas, ao mesmo tempo, aprendo a valorizar esses géneros musicais que são outras formas de música que expressam aquilo que vai na alma das pessoas. A minha mãe [...] dizia-me que o batuque expressa, também, a partida das pessoas, a mágoa, aqueles sentimentos mais sofredores que ficam na mente das mulheres, são as mulheres é que se expressam mais através desse género musical e, por isso, sempre estive ligado a ele. Aliás, o batuque, em especial, é uma forma de expressão que sempre me agradou, porque as mulheres, através dele, libertam-se, conseguem expor toda a mágoa e os sentimentos que têm [...], é a forma que elas encontraram de expressar e de mostrar ao mundo aquilo que é realmente é a cultura cabo-verdiana. Quer o batuque, o funaná ou a morna são sentimentos puros, aquilo vem da alma, aquilo vem do coração [...].

9.5.1. Técnica de composição e outras dinâmicas preformativas do batuque

Para além de batucar, há um número significativo de batucadeiras que se dedica à composição, tanto do ponto de vista das letras como da música. Com efeito, o batuque é um género musical, cuja letra veicula, na maior parte dos casos, uma mensagem fortemente social, denunciando situações de injustiça nos contextos em que os seus protagonistas estão inseridos no dia-a-dia. Há letras de batuque consagradas também ao amor, para além da crítica social contida nelas.

Tratando-se de um grupo devidamente estruturado, é natural que exista no seu seio uma divisão interna de papéis ou funções, em função do perfil de cada actor e dos vários momentos em que se desenrola o batuque. No caso concreto de uma das várias batucadeiras descendentes

¹⁹² *Badio* é a alcunha ou designação atribuída ao cabo-verdiano natural de Santiago, ilha que integra o grupo Sotavento.

¹⁹³ *Sampadjudo* é a alcunha ou designação atribuída ao cabo-verdiano natural do conjunto das ilhas que abarcam o grupo Barlavento.

de imigrantes ligadas ao grupo Finka Pé da Associação Moinho da Juventude no Bairro do Alto da Cova da Moura e que o integra pela influência da mãe e por efeito de imitação,

o batuque desenrola-se em diversos momentos e inicia-se com uma pessoa que começa a cantar, que é a vocalista, escolhida pontualmente. No desempenho do meu papel, dou “ku torno”, ou melhor, danço e faço *tchabeta*, que produz um som especial. Na *tachabeta* há dois sons diferentes que são produzidos por duas pessoas: a primeira, produz o “dam-dam” e a segunda rapica, como se fosse um cavalo a andar. O som que eu produzo com a *tchabeta* é *rapicar*. Não canto porque não tenho boa voz. [Batucadeira, 17 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Os temas das composições são os mais variados e, na generalidade, abordam problemas do dia-a-dia que enfrentam os imigrantes cá em Portugal ligados à saudade da terra, à alegria, à tristeza, ao amor, entre outros.

De uma forma geral, os temas das composições têm sempre a ver com Cabo Verde, mas, depois, no meio ou no fim, têm a ver com alguma coisa em Portugal, com a vida que vivemos cá neste país. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

Em termo de conteúdo das letras, os temas das composições falam sobretudo dos problemas do dia a dia dos bairros onde vivem os imigrantes, embora a compositora de batuque esteja sempre a pensar em Cabo Verde, ou melhor, há sempre qualquer coisinha que tem ver com o nosso país de origem. As pessoas vêm de Cabo Verde e, depois, contam-nos o que se passou [...] e, então, a partir dessa narração, compomos, escrevemos, falamos entre nós, porque nem todas sabem ler. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

A técnica de composição não é linear e, de acordo com uma batucadeira entrevistada que já compôs mais de vinte temas musicais, o processo desenrola-se num clima democrático consiste no seguinte:

Primeiro, vem a ideia, o pensamento. Depois, estudo a ideia e meto a música, o som e, à medida que procuro o som, vou metendo a letra. Finalmente, submeto a composição à apreciação do grupo e, em ensaios regulares, introduzem-se alterações ou não e aprova-se, finalmente a proposta de composição. A língua utilizada é o crioulo. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

Em linhas gerais, a técnica de composição assemelha-se em todos os grupos de batucadeira e observa o princípio da aprovação em grupo:

A técnica de composição do grupo Finka Pé ao qual pertenço consiste [...] no seguinte: estamos a trabalhar e, de repente, a “rasmungar”, pode surgir uma canção. Então, levamos essa canção ao ensaio de grupo, a pessoa canta-a para o grupo, que a apreciará e introduzirá as alterações necessárias, tirando e substituindo palavras e em poucos minutos já temos uma canção aprovada que toda a gente gosta. [Batucadeira/compositora, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Em Portugal, existem já vários grupos de batuque dispersos pelos bairros, com desataque para os de Finka Pé (Bairro do Alto da Cova da Moura), Netas de Nha Bibinha Cabral (Bairro 6 de Maio, Damaia), Voz d'África (Carcavelos)¹⁹⁴ e Raiz de Cabo Verde, entre outros. No entanto, apesar de existir já um número significativo de grupos de batuque implantados nalguns bairros lisboetas e fora (Algarve, Setúbal, Barreiro, Oeiras, Cacém), o certo é que, na prática, não há contactos entre eles, à excepção de um ou outro caso isolado, e, à semelhança de outras

¹⁹⁴ O grupo de batucadeiras Voz d'África nasce em Carcavelos em 1997 com o apoio da Câmara Municipal de Cascais, no âmbito do Programa de Realojamento que visava acabar com as barracas que então persistiam. O grupo arranca com cerca de 24 batucadeiras e é suportado por uma associação que se chama Associação Recreativa e Cultural Voz d'África.

manifestações culturais em Portugal, predomina algum individualismo, a julgar pelo testemunho de uma batucadeira, que se diz participar em dois grupos,

[...] cada um puxa para o seu lado. Não há contactos, mas também não há concorrência entre nós. Por exemplo, as pessoas fazem composições e essas mesmas composições às vezes são “roubadas” por pessoas de outros grupos, mantendo-se o ritmo do batuque e mudando as letras. [Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

Os contactos entre o grupo de batucadeiras do Bairro do Alto da Cova da Moura e grupos de batucadeiras em Portugal são praticamente inexistentes. No entanto, esse grupo mantém relações com o grupo de batucadeiras da Cidade Velha, em Cabo Verde, mas não se relaciona com grupos similares na diápora. [Batucadeira, 50 anos, semiprofissional, Cacém]

A ausência de contactos mais ou menos regulares e de um clima de cooperação entre os vários grupos de batucadeiras não implica, porém, a existência de um ambiente conflitual e perturbador.

Não há contactos regulares entre os grupos de batuque, a não ser quando nos encontramos pontualmente nalguma actuação, ou em qualquer sítio. Mas, também, não há qualquer rivalidade entre os grupos, a não ser o roubo de letras e músicas alheias não registadas da parte de algumas colegas batucadeiras. Não cheguei dizer nada à pessoa que nos roubou a composição, mas o nosso grupo apreciou o caso em ensaio e ficou magoado com a atitude. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

As relações não são fortes, mas apenas temos relações muito fortes com um grupo de batuque ali na Quinta das Princesas, que conhecemos bem, que fica na Almada, do

outro lado do rio, o grupo convida-nos sempre a participar e nós convidámo-lo. Em relação a outros grupos, os contactos não são relevantes, embora não haja rivalidade. Tem havido apropriação indevida de letras de músicas alheias, incluídas algumas pertencentes ao nosso grupo, da parte de alguns grupos de batuque, mas não criamos problemas, pois temos a capacidade de criar e vamos deixando [...]. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras]

De forma mais ou menos regular, os grupos de batucadeiras costumam actuar para o público em sessões cuja duração não excede hora e meia e que são pagas habitualmente, conforme clarifica uma das batucadeiras entrevistadas, por sinal responsável do grupo do Bairro 6 de Maio:

[...] o *cachet* mínimo que o meu grupo já recebeu por pessoa são 30 euros risos [risos], com tudo pago. Vamos a sítios sempre de bom grado e de boa vontade, desde que nos garantam alimentação e transporte, tudo bem. Sem isso não vale a pena. Há poucos anos, numa actuação, em Coimbra, capital da cultura, recebemos 150 euros por pessoa, também com tudo pago. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

9.5.2. O batuque e os descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML

Os jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML têm, de algum modo, aderido à causa do batuque, chegando, inclusive, a incorporar grupos de batucadeiras nos vários bairros onde se encontram espalhados. Diferentemente da fase de implantação do batuque em Portugal, hoje em dia os descendentes de imigrantes marcam presença nos grupos e, segundo algumas mães directamente ligadas ao batuque,

[...] quando estamos a batucar, os jovens pedem-nos para entrar e dançar, querem acompanhar-nos e, nesse sentido, temo-los aproveitado. Recentemente, há um grupo de seis miúdas nascidas todas cá [no Bairro das Faceiras], incluindo uma neta minha, que pediu para integrar o grupo Voz d'África, pois querem dançar funaná e, também,

aprender o batuque. Essas jovens funcionam como uma espécie de viveiro e lá vamos buscá-las. Por exemplo, a minha filha nasceu cá, tem 19 anos e dança. Os descendentes gostam de todas as músicas cabo-verdianas, não são indiferentes [...]. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras]

A sua presença nos grupos de batucadeiras deve-se fundamentalmente ao papel das mães nos respectivos agregados familiares de que aqueles fazem parte, isto é, ao processo de socialização que decorre em contexto migratório desde os seus primeiros anos de vida, se bem que a maioria não conheça Cabo Verde.

A minha ligação ao batuque verifica-se desde que eu me lembre de ser gente, não consigo especificar uma idade e sempre que havia festas, casamentos, baptizados, ou mesmo festas organizadas pela Associação estava sempre presente com a minha mãe. A minha mãe pertencia, em vida, ao grupo Finka Pé fundado pela Associação Cultural Moinho da Juventude e, há cerca de quatro anos, passei a integrá-lo, pois se tratava de algo de que sempre gostei. Acho que a minha mãe, que morreu precocemente aos 54 anos e tinha a responsabilidade de criar nove filhos e enfrentar problemas com o marido, utilizou o batuque como uma espécie de refúgio. Contudo, só viria perceber isso depois do seu falecimento e de eu passar a integrar o grupo, sentir a mesma tristeza que ela sentia e valorizar aquele esforço que, às vezes, parece não valer a pena e graças ao qual conseguimos abstrair-nos dos problemas [...]. [Batucadeira/compositora, 28 anos, semiprofissional, descendente de imigrantes cabo-verdianos, Amadora]

A minha iniciação ao batuque verifica-se, propriamente, com o meu ingresso no grupo de batucadeiras do Bairro 6 de Maio, tinha, na altura, cerca de 14-15 anos, através da minha mãe que a ele pertencia havia muitos anos. Assim, fui assistindo aos ensaios com a minha mãe, que é batucadeira, fui aprendendo a *tchabetar* [tocar] e a *dar cu torno* [dançar], fui gostando e lá fiquei e, hoje em dia, sou responsável pelo grupo. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Na realidade, a prática de batuque nos bairros de imigrantes cabo-verdianos na AML e, em particular, no Bairro do Alto da Cova da Moura assume uma dimensão comunitária e relacional muito forte, congregando ainda mais os vizinhos ligados entre eles por laços culturais:

Após dedicar-se às lides da casa, a minha mãe reunia-se regularmente com as vizinhas batucadeiras no Bairro da Cova da Moura e, às vezes, todas punham a cantar e a batucar. Foi assim que, posteriormente, comecei a tomar o gosto pelo batuque, acabando por entrar no grupo depois do seu falecimento prematuro. Houve um dia em que o grupo estava a actuar, após o falecimento da minha mãe, entrei na roda e, depois, comecei a dançar, senti-me perto dela, senti, por alguns instantes, que ela estava presente e estava ali, eu gostei e fiquei. A minha entrada no grupo é quase um tributo à mãe. Sim, a minha entrada deve-se mais ao facto de a mãe ter feito parte do grupo e eu saber que ela gostava do grupo de batuque e sentir aquilo que ela sentia. Foi mesmo, em parte, uma homenagem [...] à minha mãe e dá-me mesmo gozo quando me perguntam porque é que eu entrei no grupo por volta de 2005, após ter atravessado uma fase depressão muito grande com a morte da minha mãe em 2002 e do meu irmão, em 2004. Entrei no grupo, porque estava em baixo, andava triste e cada vez que eu ia ao grupo saía de lá mais satisfeita, um bocadinho mais alegre [...], acabando por superar os problemas, com algum esforço. [Batucadeira/compositora, 28 anos, semiprofissional, descendente de imigrantes cabo-verdianos, Amadora]

Aquilo que o batuque representa e significa para os outros e, em particular, para as descendentes de imigrantes cabo-verdianas em Portugal entrevistadas não é facilmente explicável, tendo em conta a sua envolvimento emocional, para além da função terapêutica que ele própria encerra:

Não sei explicar por palavras minhas o que é o batuque [...], é algo inexplicável, é uma coisa de que gosto e vivo intensamente. Quando participo no batuque, transformo-me noutra pessoa [...]. [*Idem*]

Para além da sua inegável função recreativa, considera-se o batuque uma verdadeira terapia, mesmo as batucadeiras mais jovens e nascidas em Portugal:

[...] quando se pratica o batuque, o contágio e a alegria fazem esquecer tudo, fica-se alegre, brinca-se no palco, enfim, esquecem-se os problemas que deixaste em casa. O batuque é contagiante. e transporta-me imediatamente para Cabo Verde, apesar de ter nascido e crescido na Cova da Moura. [Batucadeira, 17 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

A par das suas funções recreativa e terapêutica, o batuque em Portugal e, em especial, no Bairro 6 de Maio, é encarado por algumas batucadeiras jovens como

uma estratégia de promoção da mulher cabo-verdiana e ainda uma forma de valorizar a própria comunidade cabo-verdiana de que faz parte. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

A posição das jovens batucadeiras descendentes de imigrantes face à abertura e modernização do batuque é variável e decorre, em primeiro lugar, do processo de socialização no seio familiar, bem como da sua inserção no seio da comunidade cabo-verdiana de pertença. Assim, algumas entrevistadas defendem abertamente a preservação do batuque nos moldes tradicionais e perfilam-se contra a sua modernização:

Defendo o batuque original, o batuque de Santiago, o batuque de festas, o batuque de casamentos e baptizados, de saia comprida, lenço branco, o saiote branco, a camisa branca. Por exemplo, já vi cá em Portugal grupos de batuque que se formam e, depois, acabam por gravar um CD. O som que nós ouvimos em estúdio é completamente diferente do som da *tchabeta* e não tem nada a ver uma coisa com outra, notam-se diferenças. Perde-se ali [...] na gravação em estúdio aquele convívio, aquele grupo ou

aquela roda, perde-se o instrumento, que é a *tchabeta*, que é feito à mão, o som [...] não tem nada a ver. [Batucadeira/compositora de batuque, 28 anos, semiprofissional, Amadora]

Apesar de se posicionar contra a modernização do batuque, a jovem batucadeira descendente afirma não ser igualmente contra a introdução de certos instrumentos musicais no batuque, em função da música. Basicamente, é pela preservação do batuque, de uma forma geral e, contrariando a algumas posições assumidas,

[...] não defendo a entrada de homens no batuque, porque este foi feito por mulheres . As mulheres sempre ficaram com um pé atrás, com a entrada de homens no batuque, porque é uma forma de a mulher, muitas vezes, indirectamente, transmitir algo que pensa, ou algo que acha que deve ser mudado, quer seja no meio político ou no seio familiar, uma mágoa que teve, uma relação amorosa que não correu bem [...]. Há homens que cantam, por exemplo, o Antone Denti d'Oro, que é familiar do meu pai, gosto de o ver a cantar, ele dá na *tchabeta* e canta muito bem, mas é diferente. Já vi grupos com homens [...], mas o homem é mais exigente, em termos do som, provavelmente quer o som de outra maneira [...]. [Idem]

Relativamente à entrada de homens no nosso grupo de batucadeiras, alguém sugeriu numa reunião na semana passada a entrada de homens para dançar e para batucar e eu disse claramente que não, porque a presença masculina no batuque perde aquele efeito de 17 mulheres em palco, quer dizer perde para nós aquela essência que é o batuque. Há homens que dão *cu torno* melhor do que muitas mulheres, mas acho que há coisas que devem ser preservadas e manter o seu valor. No nosso grupo não há homens que dancem, mas já vi noutro s grupos, por exemplo no de Cacém, um homem a dançar bonito, mas para mim perde aquilo que é a essência do batuque. O batuque não é para as mulheres, é das mulheres e acho que é uma das regras que se deve preservar para se manter o seu sentido. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Neste momento, em Portugal, alguns homens procuram o batuque, mas a resistência à masculinização deste género continua a ser grande, dividindo opiniões de batucadeiras e especialistas:

Há gente que se posiciona contra a entrada de homens no batuque, porque, tradicionalmente, o batuque é uma dança feminina, foi uma forma que as mulheres encontraram para expressar a sua forma de viver, porque não podiam viver abertamente, na época do colonialismo [...]. O nosso grupo é feminino. Eu acho que tem maior impacto, visualmente, em palco, 17 mulheres do que um grupo misto, por exemplo [...], são aquelas pequenas coisas da tradição que devem manter-se para que aquelas coisas façam sentido [...]. [*Idem*]

À semelhança do que ocorre em Cabo Verde, o batuque é praticado quase exclusivamente por mulheres, havendo um ou outro caso isolado de um ou outro homem que pratique este género. Navegando entre correntes favoráveis e contrárias, subsiste ainda um controlo social muito forte exercido pela comunidade que impede que os homens adiram à prática do batuque, se bem que existam sinais tímidos de alguma abertura masculina que, seguramente, pressagiam uma mudança de valores e de mentalidade. Neste sentido, há quem advogue, por exemplo, a mudança da cor da farda para cores mais alegres, já que são sempre o preto e o branco e não se sabe explicar a ciência certa as razões de tal opção que continua a merecer a aprovação de gerações antigas e novas de batucadeiras

[...] respeito a tradição, neste aspecto, e podem apelidar-me de antiga ou como quiserem, pois, como diz a minha mãe, a tradição não é mini-saia, é saia comprida e uma camisola. Gostaria, no fundo, que o batuque mantivesse a sua essência e continuasse a respeitar a linha tradicional, porque é um género muito bonito. [Batucadeira, 17 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

O vestuário é outra peça forte do batuque, mas, apesar da sua inegável importância para o espectáculo, tem havido transgressões concretamente nalguns bairros de imigrantes cabo-verdianos em Portugal, aos olhos de alguns artistas e críticos:

[...] infelizmente [...], a maioria dos cabo-verdianos que integram os grupos de batucadeiras são muito pouco cuidadosos com o vestuário e não têm sensibilidade de ver que há coisas em palco que se notam. Estou a lembrar-me, por exemplo, que numa actuação de batuque algumas jovens dançavam só de saias, sem calções, e, portanto, aquilo era um espectáculo de tudo menos de batuque. Eu fiquei chocadíssima e o Lalaxu não estava lá, porque o Lalaxu era capaz de subir no palco e tirar a miúda em cima do palco. Mas falhou ainda mais todo o resto do batuque, todas as outras as senhoras que lá estavam a cantar, porque jamais deviam ter admitido que isso acontecesse. Falhou ainda mais o grupo, porque é responsável pela imagem que transmite, as pessoas têm que saber que não é só a imagem do grupo, é a imagem de uma arte que caracteriza Cabo Verde [...]. Infelizmente, não há aquela sensibilidade de se levar à frente coisas essenciais e o vestuário é essencial. Uma pessoa que é artista e que é conhecida, pela sua posição, tem uma responsabilidade acrescida de transmitir aquilo que é a cultura cabo-verdiana e, infelizmente, as pessoas não têm muito essa sensibilidade e deviam sentir mais o peso. O grupo de batuque quando vai actuar num sítio onde nunca se viu batuque assume uma grande responsabilidade com o público [...], porque está em causa, sobretudo, a imagem de Cabo Verde que representa. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Assim, as transgressões das regras do jogo impostas pelo batuque não se limitam tão-só à participação masculina na prática, ou, então, ao vestuário, mas há quem se refira, também, a violações em matéria de instrumentos utilizados, nomeadamente da *tchabeta*:

Normalmente, a *tchabeta* é colocada entre as pernas, mas já vi batucadeiras com *tchabetas* enormes e as senhoras posicionadas de pernas abertas, porque não conseguiam fechá-las. Em Cabo Verde ninguém batuca de pernas abertas, portanto as senhoras devem

manter-se no palco [ou no terreiro] com as pernas fechadinhas, porque tradicionalmente é assim. Visualmente, não é uma coisa que fique bem, imagine que 15 mulheres num palco com uma almofada enorme com pernas abertas, isto está fora de questão no batuque tradicional. Não sou contra mudanças, [...], mas acho que há uma certa essência que deve ser mantida, porque as pessoas deixam de reconhecer. Se se continuar com muitas mudanças, acho que, daqui há alguns anos, não se reconhece o que é o batuque. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

No entanto, apesar de algumas batucadeiras descendentes de imigrantes se posicionarem contra a modernização do batuque, não se receia que, na ausência de uma eventual renovação deste género musical tradicional, o batuque venha a desaparecer em Portugal pelas razões que aponta, de seguida:

É difícil que, algum dia, o batuque venha a desaparecer cá em Portugal, porque vai passando de geração em geração, embora, neste momento, corra o risco eminente de se adulterar. Aliás, já se notam diferenças em CD gravados [...], vêem-se algumas senhoras a cantar, instrumentos de estúdio e não uma *tchabeta*, [...], um bocado de viola eléctrica, um bocado do tambor, ouve-se mesmo o som de quem quer imitar a *tchabeta*, mas nota-se a diferença, sente-se que não é *tchabeta*. O batuque não se perde, porque os jovens, pelo menos os que nasceram cá e cujos pais são oriundos da ilha de Santiago, vivem bem o batuque, gostam do batuque. Quando participamos num espectáculo, verificamos que a comunidade cabo-verdiana, que está ali vive o batuque, homens e mulheres. Os grupos, os vários grupos que já existem, são bastantes, já são muitos a ascender, praticamente onde há uma comunidade cabo-verdiana há sempre um grupo de batuque. a grande maioria refugiada sempre nos bairros. [Batucadeira/compositora de batuque, 28 anos, semiprofissional, Amadora]

Acho que o batuque não desaparecerá em Portugal porque, também, começa a haver um interesse dos próprios investigadores por essas questões e isto é um bom sinal.

Acho que cada vez mais o batuque terá maior profissionalismo e sobreviverá a tudo isto. Sou uma pessoa optimista. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

No caso, por exemplo, do já citado grupo Finka Pé, propriedade da Associação Moinho da Juventude, a reprodução do batuque verifica-se através de alguns mecanismos ou fontes, sendo um deles os próprios descendentes de imigrantes, embora se considere ainda pouco expressivo o número de aderentes:

De facto, não há muitos colegas descendentes de imigrantes ligados ao batuque, neste momento, cá no Bairro do Alto da Cova da Moura Há, sim, colegas, na minha idade, a quem se lhes passa o pano para dançar e, quando entram no meio, vê-se que sabem dançar, mas não entram no grupo, não sei se será por vergonha, ou se por outra razão qualquer. São poucos os adolescentes que praticam o batuque, embora gostem. Alguns jovens não se sentem atraídos pelo projecto, pois consideram antiquado o traje que utilizam as batucadeiras e dizem mesmo que dançar com aquela roupa de velho e com aquele lenço amarrado à cabeça [...]. [Batucadeira, 17 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Com a entrada em cena da chamada geração de descendentes de imigrantes no palco, alguns observadores atentos admitem o perigo de, algum dia, as batucadeiras jovens cá em Portugal poderem vir impor um batuque que tenha pouco a ver com a realidade santiaguense donde emana com toda a legitimidade:

[...] corre-se esse perigo, sobretudo porque o batuque para sobreviver tem que passar de geração em geração. Haverá uma altura em que as pessoas morrem e depois? Só que a passagem dessa tradição que é batuque tem que ser bem feita. Por exemplo, num grupo de batuque em que uma jovem aparece com as cuecas à mostra, a pessoa responsável do batuque tem que dizer não, no batuque isto não é permitido, pois o batuque é uma coisa respeitada [...], que também requer sensibilidade. Neste momento, a maior parte dos grupos de batuque é integrada por [...] mulheres imigrantes que vieram de Cabo Verde e,

até agora, têm estado a dinamizar e a liderar. Só que, lá está, há de haver um ponto em que as senhoras morrem e depois [...]. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Seja como for, tem havido algum interesse da parte dos descendentes de imigrantes no sentido da sua aproximação à cultura cabo-verdiana, se bem que o número de jovens que aderem a causa do batuque, em especial, não seja

como nós gostaríamos [...]. Temos conseguido mobilizar alguns jovens para fazer parte do grupo de batuque aqui no Bairro 6 de Maio. Também, vejo que a própria música do batuque que é interpretada pelos jovens é mais aculturada, o *dá cu torno* mais moderno, não é um batuque na sua forma tradicional, o que não deixa de ser algo positivo. [*Idem*]

Mais cedo ou mais tarde, coloca-se, em Portugal, o problema da sucessão da geração de batucadeiras oriundas do interior da ilha Santiago, isto é, a reprodução dos grupos que sustentam a actividade do batuque, razão por que se justifica que se faça em tempo útil a passagem de testemunho por forma a que as batucadeiras jovens possam, no futuro, vir a assumir em pleno este repto. É, pois, essa a firme convicção de algumas descendentes entrevistadas:

[...] pelo menos aqui [no Bairro 6 de Maio], estamos a preparar-nos para tal desafio, mas essa preparação tem que ser bem feita, porque, caso contrário, se a mensagem não for bem passada às gerações seguintes, não vejo o futuro do batuque. [*Idem*]

9.5.3. O batuque e a mudança

Em termos comparativos, afirmam os entendidos que o batuque que se pratica em Portugal, há vários anos, não se afasta, na essência, daquele original praticado no interior da ilha de Santiago, onde, aliás, nasceu a vertente cabo-verdiana deste género, embora já se registem algumas mudanças, particularmente ao nível de instrumentos. Com efeito,

a *tchabeta* que pratica o nosso grupo cá em Portugal é igual à de Cabo Verde, é a tradição da tchabeta. Agora, há mudanças cá em Portugal, porque muitos grupos introduzem o violão, a tumba, a gaita, mas o nosso grupo não faz nenhuma inovação neste sentido, porque continuamos a utilizar o nosso batuque original, o nosso ritmo. [Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

O batuque praticado cá em Portugal é, essencialmente, o mesmo que se pratica em Cabo Verde, não havendo mudanças de fundo. Não há mudanças, a única coisa que muda é a temática, mas a música mantém-se. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

O tipo batuque se pratica cá em Portugal é o mesmo que se pratica na ilha de Santiago, preservado, mas também com letras próprias, que reflectem a realidade social onde residem as batucadeiras. [Batucadeira, 50 anos, semiprofissional, Cacém]

Basicamente, acho que não há diferenças entre o batuque praticado em Santiago e o praticado nos bairros lisboetas, embora, as letras do batuque cá em Portugal possam reflectir preocupações dos bairros onde vivem as batucadeiras. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Na generalidade, as batucadeiras, sobretudo as mais antigas oriundas de Cabo Verde, defendem o respeito pelo batuque santiaguense, mais virado para a realidade cabo-verdiana cá em Portugal e, logo, sem modificações substanciais, à excepção do conteúdo das letras das composições, conforme testemunha uma informante privilegiada profundamente conhecedora dos meandros do batuque:

Sou muito ligada à música, acho que a música não pode ficar parada e daí defender um batuque que evolua. Substancialmente, defendo a preservação do ritmo do

batuque, embora eu não seja contra a utilização do violão que embeleza este género musical¹⁹⁵.

Em termos comparativos, há quem aponte diferenças entre a forma como se organiza e se pratica o batuque em Portugal e o modelo original adoptado em Cabo Verde:

Em Santiago, por exemplo, de repente, duas ou três pessoas juntam-se, têm aquele brio e, com aquela vontade, começam a bater palmas e [...] e é uma festa rija. Cá em Portugal temos que ter tudo programado por causa dos nossos empregos, por causa das nossas vidas, as coisas têm que estar todas organizadas, temos que ter aquele dia e arranjar aquele dia certo. Há dificuldades, às vezes somos convidadas para ir batucar, mas há patrões que não deixam, não gostam. Em Portugal não há aquela espontaneidade que há em Cabo Verde e essa é uma diferença notória, em termos de expressão do batuque. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras]

Na verdade, há, em Portugal, uma corrente que defende a preservação do batuque tal como instituído em Cabo Verde, à moda santiaguense, mas há ainda outra que advoga a sua modernização, a partir da incorporação de elementos novos:

Defendo o batuque antigo de Cabo Verde, sem gaita, sem violão e sem tambor (tumba). São poucos os grupos de batuque em Portugal que não tenham introduzido esses instrumentos musicais, mas, na minha opinião, a música não fica melhor [Portugal], embora não seja contra a modernização, porque vivemos numa terra moderna [Portugal]. [Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

¹⁹⁵ Entrevista da batucadeira Mimosa, na qualidade de informante privilegiada, residente no Alto da Damaia, fundadora do grupo Raiz di Cabo Verde, criado a 31 de Agosto de 1998, e, igualmente, membro do grupo Netas de Nha Bibinha Cabral, ambos localizado no Concelho da Amadora (Damaia), que nos foi concedida em Lisboa, no dia 10 de Abril de 2009.

Embora eu defenda a presença masculina no batuque no batuque, no entanto, acho que o batuque deve ser executado apenas com a *tchabeta*, sem violão, sem acordeão e sem tambor. Esses instrumentos musicais não tornam o batuque mais sonoro, pelo que sou contra. No meu grupo de batuque “Netas de Nha Bibinha Cabral não se utiliza nenhum instrumento musical, a não ser a *tchabeta* que é tocada na perna. O batuque cá em Portugal deve ser praticado tal como é executado em Cabo Verde, de acordo com a tradição. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

[...] gosto do batuque tradicional, sem modernices, sem tambor, mas com guitarra, sim, porque, antigamente, em Cabo Verde, utilizava-se o violino ou a cimboa, ou qualquer coisa assim, agora batucar no tambor para mim não serve, não o considero batuque tradicional. Batuque tradicional é, sim, fazer um *tchabeta*, pô-lo no meio das pernas e batucar [...], porque foi assim que conheci. Em linhas gerais, o batuque em Portugal manteve a originalidade que o caracteriza em Cabo Verde, embora se adeque à realidade portuguesa onde está inserida. Defendo o batuque puro, que não é mais do que um batuque com muita alegria, mas nada com coisas escandalosas. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

[...] não defendo a modernização do batuque em Portugal, de uma maneira geral, e, por isso, acho este género, tal como em Cabo Verde, deve manter-se na linha tradicional, permanecer assim e não deve modernizar-se. O nosso batuque da Cova da Moura [Finka Pé] é conservador e totalmente tradicional, respeita as regras e os códigos antigos instituídos na sociedade cabo-verdiana. [Batucadeira/compositora, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Outra das resistências que se oferece à modernização do batuque em contexto imigratório português prende-se com a entrada de homens para essa manifestação artística:

O homem no batuque é bonito, mas gosto apenas da sua participação no canto. Não gosto, por exemplo, de o ver no “dá cu torno”. Gosto de ver homens no batuque apenas para cantar. [Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

[...] no meu grupo de batuque Raiz di Cabo Verde defendo o batuque tradicional, embora não seja contra o batuque moderno. Basicamente, não gosto da entrada de homens no batuque, mas apenas gosto que os homens estejam a comandar, estejam à frente, como o Lalaxu, por exemplo, mas nunca para *tchabetar* ou “dar cu torno”¹⁹⁶.

No entanto, há batucadeiras que defendem abertamente a presença masculina no batuque alegando uma razão de ordem histórico-cultural com peso:

Não sou contra a entrada de homens no batuque, pelo contrário, sou favorável à sua entrada, porque em Cabo Verde há homens que batucam com grupos de senhoras, dão «cu torno» e cantam muito bem. Em Portugal, há pessoas contra a presença de homens no batuque, mas acho que não há nada de mal que os homens pertençam a grupos de batuque. Assim, neste ponto concreto, defendo a modernização do batuque, embora goste do batuque mesmo tradicional de Cabo Verde, com homens, ou sem homens, porque o batuque praticado tal como se praticava antigamente traz qualquer coisa que comove o coração. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

Defendo a entrada de homens nos grupos de batucadeiras porque é uma coisa muito bonita, é cultura da nossa terra. Eu lembro-me, ainda quando criança, em Cabo Verde, ia assistir, às vezes, a sessões de batuque e via homens a cantar e a dar *tchabeta* e achava tudo muito bonito. Também sei que muitos homens gostam do batuque, mas não entram para *tchabetar* porque se sentem atingidos e inferiorizados, pois se o fizerem as pessoas dirão que aquele no meio de mulheres se assemelha a uma mulher sentem-se

¹⁹⁶ *Idem.*

inferiorizados. Há ainda alguma resistência ao batuque, sobretudo no que se refere à dança “cu torno”, que é vista mais como uma arte feminina. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

[...] por aquilo que sei e que vejo, os homens, sim, entram no batuque [...]. O meu pai pertencia, na ilha de Santiago, à zona de Órgãos, onde os homens e “gentes grandes” da época entravam no terreiro e batucavam em casamentos e baptizados. Neste momento, os grupos de batuque, em Cabo Verde, são constituídos por mulheres, mas, cá em Portugal, já vi gravações em que homens integram grupos de batucadeiras a cantar. Em Novembro do ano passado [2008], numa missa da Nossa Senhora de Santa Catarina, veio da ilha de Santiago um grupo de batuque perto de Vila Franca de Xira, onde havia quatro homens de 60 e tal anos de idade que batucavam e um deles, inclusivamente, chegou a dar “cu torno”, tudo isto está gravado. Algumas pessoas presentes criticaram o homem por ter dado “cu torno”. Eu, pessoalmente, não defendo a entrada de homens no batuque, mas, se aparecer um homem a querer entrar no nosso grupo para cantar, dançar ou *tchabetar*, aceito-o, sim, na minha perspectiva, embora outras pessoas do meu grupo não o aceitem. Defendo o batuque tradicional. [Batucadeira/compositora, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Apesar de ser uma prática quase exclusivamente feminina, há grupos de batucadeiras em Portugal que se abriram à entrada masculina, apesar de persistirem ainda algumas resistências:

Já se permite a entrada de homens no nosso grupo Voz d’África e, inclusive, temos um homem que faz tudo, sem complexos. O batuque já se abriu, os homens é que têm vergonha para entrar. Aliás, nunca rejeitamos a entrada de nenhum homem no nosso grupo de batuque, é que nunca apareceu nenhum a manifestar a vontade de entrar. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

De igual modo, há uma corrente que não favorece a modernização da forma de vestir das batucadeiras no palco e considera-a uma transgressão à pureza do batuque santiaguense, à sua estética, mormente vinda da parte de algumas descendentes de cabo-verdianos nascidas em Portugal. Assim, pesem embora as grandes semelhanças entre o batuque praticado no Bairro do Alto da Cova da Moura e o praticado no interior de Santiago e não obstante o respeito à tradição santiaguense, estão a verificar-se algumas mudanças no batuque, sobretudo ao nível da indumentária e da apresentação pública:

O nosso grupo de batucadeiras da Cova da Moura [Finka Pé] faz como se fazia antigamente em Cabo Verde, isto é, respeita a tradição do batuque: saia preta, mandrião (blusa branca), lenço branco e descalças. Porém, há outros grupos de batucadeiras cá em Portugal que utilizam saia verde, blusa vermelha, etc. Sou contra isto, porque não é nossa tradição. [Batucadeira, 50 anos, semiprofissional, Cacém]

Não gosto que as jovens batucadeiras estejam no palco com roupa muito curta. Não é preciso vestir-se roupa grande, mas quando se dá “cu torno” não deve aparecer a “cadeira”, a cueca, o fio dental. Essas jovens, a partir dos 12 anos de idade, aparecem nuas no palco, sou contra essa postura. Pelo contrário, defendo uma boa saia, um bom calção que evite que apareçam as cuecas quando a batucadeira dança, porque, antigamente, o corpo da mulher era sagrado, mas, agora, todos os homens conhecem as pernas das mulheres. Uma vez havia segredo das mulheres, agora não. O batuque que pratica os grupos aos quais eu estou ligada respeita a tradição. [Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

[...] quando saímos, temos que mostrar a beleza do nosso grupo e temos que ir a rigor, ou seja, temos que mostrar, realmente, como é que as batucadeiras lá em Cabo Verde se vestiam, que era uma saia larga, redonda, uma blusa de manga curta, aberta à frente, um lenço na cabeça e um pano na cintura. É o que nós temos, não queremos mexer nisso e pretendemos mostrar aquilo que é. No nosso grupo [...], há regras, há respeito, há uma

maneira de vestir [...], normalmente vamos a vários sítios decentes [...]. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

Acho muito má e muito feia essa atitude da parte de algumas jovens, porque, em Cabo Verde, há um traje tradicional que se chama “vestimenta de consideração”, uma vestimenta que te permite dançar, mas sem nunca mostrar o corpo. Ali, as jovens batucadeiras vestem-se correctamente. Contrariamente, cá em Portugal há grupos de batuque onde não se respeitam estas regras de vestuário. Já no nosso grupo Netas de Nha Bibinha Cabral respeitámo-las, as batucadeiras usam saias abaixo do joelho e calções e as meninas que dançam também usam calções debaixo da saia. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

No nosso grupo [Finka Pé, o mais antigo de todos], não há problemas deste tipo, porque o vestuário é único para toda a gente jovem e menos jovem, tal como em Cabo Verde: saia branca, com bordado, saia preta com dois bolsos ao lado e prega, blusa branca, lenço branco e pano terra. Não usamos calções, mas usava-se, antigamente, em Cabo Verde. Não permitimos que batucadeiras subam ao palco com o rabo à mostra, mal trajadas, contrariando as regras tradicionais que impõe a tradição do batuque. [Batucadeira/compositora, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Apesar de a generalidade das batucadeiras defender, com alguma intransigência, a observação de regras e normas claras com vista à preservação do batuque em Portugal, há quem defenda, no entanto, pelo menos em matéria de traje, alguma flexibilidade, tendo em conta a necessidade de o batuque se adaptar aos ventos da modernidade que sopram, conforme o testemunho de uma informante privilegiada:

[...] não sou muito contra o uso da roupa curta, mas a batucadeira pode trazer uma saia curta, com calções, porque vivemos num mundo moderno e, por isso, o batuque deve, necessariamente, adaptar-se à situação, mas sempre com um bocadinho de respeito¹⁹⁷.

¹⁹⁷ *Idem.*

Tratando-se de uma expressão musical e dançante quase exclusivamente feminina e tendo em conta ainda a existência de alguns preconceitos à volta da participação social da mulher, no passado, houve, nalguns bairros portugueses, alguma resistência masculina face à prática do batuque pelas respectivas parceiras no sentido em que os homens não facilitaram a vida das respectivas companheiras. Ou seja, na fase de implantação do batuque nalguns bairros, os maridos/companheiros não queriam que as respectivas parceiras se dedicassem ao batuque, obrigando, inclusive, que algumas abandonassem essa actividade, por causa da dimensão e da frequência dos conflitos:

Inicialmente, os nossos maridos não aceitavam que participássemos no batuque, porque achavam que as batucadeiras eram mulheres “bandidas”, não tinham nada que fazer, “bandidas” mesmo, diziam “são bandidas”. Consideravam o batuque uma actividade de “vadias”, que foge ao controlo dos respectivos maridos. Na altura, tive problemas com o meu marido, mas eu continuei. Todavia, houve mulheres que chegaram mesmo a desistir do batuque, não quiseram prosseguir a prática, porque tinha problemas com os maridos em casa, não podiam ensaiar, não podiam ir a lado nenhum, porque, depois, quando chegassem à casa era um problema. Eu e mais algumas tínhamos problemas, nesse sentido, mas resistimo-nos. No meu caso, disse ao meu então marido que tinha os meus direitos e que ele tinha os direitos de homem, que ele saia, ia aonde queria e fazia o que lhe apetecia, o único sítio que eu tenho para me distrair é batucar, é mostrar a tradição e a cultura da minha terra, de que gosto, sou boa dona de casa, sou mãe, não bebo, não fumo, não vou para lado nenhum. Neste momento, os maridos estão a aceitar um pouco mais a situação, agora já não há problemas, inclusive já temos um homem no grupo mais a esposa. [Batucadeira/compositora, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

Quando criámos este grupo de batucadeiras, foi o meu falecido marido [*idem*] que o apelidou de Finka Pé e tudo isso passou-se em minha casa. Mas a verdade é que outras batucadeiras colegas minhas tiveram muitos problemas com os respectivos maridos que as impediram de participar nos ensaios e nas actividades do grupo, houve muita confusão.

Neste momento, já não temos quaisquer dificuldades com os nossos companheiros, inclusive há maridos que nos acompanham quando nos deslocámos para qualquer lado em trabalho de grupo. Contrariamente à situação que se verificou no passado, hoje em dia os maridos colaboram com as batucadeiras. O grupo de batucadeiras do Bairro do Alto da Cova da Moura tem apoio familiar, «seja da parte das crianças, seja da parte dos companheiros/maridos, ou de outros membros da família. [Batucadeira, 50 anos, semiprofissional, Cacém]

A despeito das dificuldades e constrangimentos, as batucadeiras entrevistadas receiam que o batuque venha a desaparecer algum dia em Portugal à medida que vão passando os anos e que a primeira geração instalada nos bairros vai ficando mais velha.

Não receio, porque há muitas crianças que têm vindo a entrar nos grupos de batuque em vários bairros, nomeadamente, em Damaia, na Raboleira. Essas crianças vêm sendo educadas no sentido de respeitar escrupulosamente as regras do batuque, nomeadamente, no que respeita à indumentária, por exemplo. Se as meninas forem aos ensaios sem calções, não se lhes permite que participem, embora não fiquem contentes, porque querem mostrar o rabo e nós não queremos isso. Essas crianças poderão não ser rigorosamente os continuadores do batuque antigo, mas virão com o batuque do seu tempo. [Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

Não temo porque há muitas crianças e jovens muito envolvidos no batuque. Actualmente, nas escolas portuguesas cá em Portugal [onde também há crianças descendentes de imigrantes], há grupos de dança e de música tradicional e ali são recrutadas, tendo em conta a manifestação do seu interesse pelo batuque, já nessa idade. [Batucadeira/compositora, 54 anos, semiprofissional, Damaia de Baixo]

Tenho medo, mas também tenho esperança, tenho muita fé. Tenho medo porque, mais tarde, quando nós as batucadeiras não pudermos participar, em certas circunstâncias,

no batuque não gostaríamos de o ver a perder-se e é por isso que temos esperança nos jovens, nos mais novos que estamos a orientá-los e a mostrá-los. Neste momento, temos quatro crianças no nosso grupo de batuque [Finka Pé], compreendidas entre os 9 e os 11 anos, filhas de batucadeiras que acompanham as mães, sobretudo quando tenham que regressar tarde à casa. A idade mais avançada é 76 anos e a mulher *tchabeta* e canta. [Batucadeira/compositora,, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Não, o batuque não vai desaparecer em Portugal, porque os jovens nascidos cá gostam cada vez mais. Quando comecei o batuque em Portugal, fiz *tchabeta* para a minha neta também nascida cá, que tem seis anos, e, por isso, ela já batuca comigo, dança bem, dá “cu torno”. Neste momento, respondendo a um convite da Freguesia da Damaia, estou a ensaiar um grupo de oito crianças nascidas cá num jardim ATL, todas elas filhas de imigrantes cabo-verdianos, a título gratuito¹⁹⁸.

De facto, o batuque em Portugal prossegue na sua caminhada e vai-se reproduzindo socorrendo-se sobretudo do precioso contributo das batucadeiras mais velhas que partiram do interior da ilha de Santiago, mas também das crianças e adolescentes nascidos, socializados e recrutados no interior dos bairros, já que a maior parte das mulheres que vêm de Cabo Verde como imigrantes quando chegam a Portugal não ingressa nos grupos:

Não, são muito poucas as mulheres que integram os grupos de batuque, pois elas vêm mais à procura do seu trabalho. Daí que os grupos de batuque tenham estado a absorver mais as batucadeiras nascidas cá em Portugal e descendentes de imigrantes cabo-verdianos. Normalmente, esses jovens vão aos espectáculos de batuque, observam e tornam-se excelentes bailarinas do “torno”, não é preciso ensiná-los. [Batucadeira/compositora de batuque, 65 anos, semiprofissional, Casal da Mira]

¹⁹⁸ *Idem.*

Sendo assim, entendem alguns que a aposta da reprodução e renovação do batuque na diáspora cabo-verdiana em Portugal se faça a partir também dos descendentes de imigrantes, no interior dos próprios bairros lisboetas:

Creio que os descendentes de imigrantes cabo-verdianos até vivem o batuque mais daquilo que eu pensava que pudessem vivê-lo, porque sendo eles jovens nascidos cá em Portugal e ouvindo tipos variados de música nas discotecas, a grande maioria que eu conheço, por incrível que pareça, escuta bastante música [cabo-verdiana]. Por exemplo [...], moro na Amadora, num bairro onde a grande maioria é cabo-verdiana, ali ouve-se o batuque na casa das pessoas, mas já não se ouve, por exemplo, uma ópera ou uma Amália, nem se ouve uma morna, ou uma coladeira. Para além do batuque, ouvem-se no bairro o *kizomba* e o *hip-hop*, que estão bastante presentes, porque os jovens gostam muito da música africana. Os meus filhos, que seguem o meu percurso, fazem parte de uma orquestra, são bastante ecléticos como eu, gostam do fado e da ópera, adoram a música clássica, o *hip-hop* e a música cabo-verdiana. [Batucadeira/compositora de batuque, 28 anos, semiprofissional, Amadora]

Porém, há quem tenha algum cepticismo relativamente ao envolvimento das novas gerações neste processo de reprodução do batuque em contexto imigratório português, embora disposta a continuar a lutar pela sua preservação:

[...] enquanto nós pudermos fazer a favor do batuque faremos. Mas, neste mundo moderno, o batuque pode mudar, pode desaparecer, porque os jovens de agora que nasceram cá em Portugal [os descendentes de imigrantes] não puxam pelos interesses deles, não puxam pela cultura da nossa terra. [Batucadeira, 50 anos, semiprofissional, Cacém]

Se bem que desterritorializado para Portugal, há vários anos, algumas batucadeiras entrevistadas afirmam não ter havido, pelo menos até agora, qualquer tentativa de adulteração

substancial do batuque, já que, no essencial, se tem vindo a respeitar a tradição deste género musical. Porém, receia-se que, no futuro, possa vir a verificar-se alguma descontinuidade na sua prática da parte da geração mais jovem. De todo o modo, tanto o batuque tradicional como o moderno, é bem aceite pela sociedade portuguesa, a receptividade é boa, tanto mais que, de acordo com um testemunho de uma batucadeira,

[...] aos sítios onde temos actuado, os portugueses sempre se levantam, dirigimo-nos a eles, passamos-lhe o pano, dançam à sua maneira, observam-nos e tentam imitar-nos com vontade. Existe para adultos portugueses e estrangeiros um curso batuque ali no Polivalente da Associação Moinho da Juventude, na Cova da Moura, que funciona duas vezes por mês, aos domingos à tarde, primeira semana e segunda semana, de preferência no Verão. O curso de batuque é ministrado por nós batucadeiras, pelo menos participam aquelas que puderem. Ensinamos-lhes a *tchabetar*, algumas tentam cantar, tentam apanhar. As pessoas têm boa vontade e há já uma senhora que está a *tchabetar* connosco. Há cerca três semanas, saímos da Cova da Moura e fomos ministrar um curso de batuque na Avenida, em Lisboa. Éramos seis batucadeiras que ministraram esse curso. Havia ali uma pessoa a quem falávamos em português e encarregava-se de explicar às participantes. Esse curso que ministrámos na Avenida foi totalmente grátis. [Batucadeira/compositora, 42 anos, semiprofissional, Bairro do Alto da Cova da Moura]

Votado ao ostracismo em Cabo Verde, no passado colonial, o batuque passa a ocupar um lugar relativamente importante na sociedade portuguesa, em termos musicais, de há algum tempo a esta parte,

[...] está a ser visto com bons olhos. A sociedade portuguesa aceita-o muito bem, inclusive temos feito deslocações a vários lugares cá no país, as escolas e todos os lugares pedem-nos e convidam-nos para actuar e cantar. Acho que o batuque tem um papel muito forte na música cabo-verdiana em Portugal, tanto mais que alguns artistas cabo-verdianos [Nancy Vieira, Gilyto, Celina Pereira, entre outros] têm solicitado a participação do nosso

grupo na gravação dos respectivos discos. O nosso batuque é tradicional e sem tambores e os portugueses gostam dele. [Batucadeira/compositora de batuque, 51 anos, semiprofissional, Bairro das Faceiras, Carcavelos]

O batuque é algo único, a julgar pelas reacções do público português que o vê pela primeira vez que me dizem o seguinte: “isto é espectacular, eu não sei como é que vocês conseguem a força de braços, o som que transmitem neste pequeno objecto que utilizam [a tachabeta]”. Portugueses e europeus de uma forma geral gostam ficam contagiados pelos som e pela voz e tudo isto é confirmado pelos convites que o nosso grupo tem vindo a receber para actuações públicas. Aliás, neste momento, temos convites para França, Algarve e, há poucos dias, actuamos na Praça da Alegria [...]. O batuque está a conquistar o seu lugar próprio em Portugal. e acho que vai mais longe. [Batucadeira/compositora de batuque, 28 anos, semiprofissional, Amadora]

Os portugueses gostam particularmente do batuque porque, para já, é bom um branco visualizar um grupo de 17 mulheres, todas vestidas de igual, com os seus lenços brancos como manda a tradição, saia preta, saiotes brancos, camisa preta e branca e calções pretos sempre, embora o traje varie de grupo para grupo. Depois, a pessoa que, pela primeira vez, assiste a uma actuação de batuque fica fascinada. [Batucadeira, 27 anos, semiprofissional, Alfragide]

Dentro das práticas musicais transnacionais cabo-verdianas, pode afirmar-se que o batuque é um dos géneros tradicionais que se tem afirmado paulatinamente em Portugal, sem, contudo, perder as suas raízes, graças ao empenhamento de uma geração de mulhres oriundas do interior da ilha de Santiago em Cabo Verde, que, aliás, vêm tendo um papel de realce quer na sua difusão no seio da sociedade portuguesa em geral, quer na sua transmissão para os descendentes de imigrantes. Apesar de todo um esforço no sentido da sua preservação, o batuque tem vindo a adaptar-se ao contexto imigratório cabo-verdiano em Portugal, sem se deixar contagiar por outras expressões musicais e, neste sentido, pode afirmar-se que ele constitui uma das expressões

da chamada música migrante, precisamente por permitir e facilitar essa ligação entre o tradicional no país de origem e o contexto sociocultural do país de estabelecimento, reflectido sobretudo através das letras das composições.

A despeito ainda do papel da mulher em Portugal no sentido seja da preservação da tradição, seja no estabelecimento de pontes entre a sociedade de origem e a de estabelecimento, o certo é que ela não deixa de assumir, em certa medida, um papel essencial e activo na modernização da música cabo-verdiana em contexto migratório, sobretudo através da interpretação vocal, que, aliás, caracteriza o actual cenário musical.

Conclusões

A música, enquanto cultura (Merriam, 1964; Carvalho, 2006), na acepção antropológica, e fenómeno social total (Balandier, 1961), constitui uma das marcas mais visíveis e poderosas da diáspora cabo-verdiana, no seio da qual se estrutura um campo musical, a partir de um espaço concreto, configurado, estratificado e hierarquizado em função, nomeadamente, do sexo, da idade, do estatuto profissional, do rendimento, bem como do nível de escolaridade, entre outras variáveis. Aliás, os campos, que se estruturam sempre a partir de um espaço social, pressupõem necessariamente relações assimétricas de poder e interdependência pois, independentemente da sua natureza e da sua dimensão, não são mais do que, na perspectiva de Bourdieu, um campo de forças, caracterizado por relações de desigualdade, mas também de cooperação.

A par de outras manifestações culturais, a música cabo-verdiana constitui, igualmente, um importantíssimo pilar da sociedade cabo-verdiana e, logo, uma das componentes representativas e estruturantes da sua identidade cultural, que se foi desterritorializando, mercê de intensos movimentos migratórios verificado ao longo da sua evolução histórica. Assim, o estabelecimento progressivo em diferentes sociedades de acolhimento de migrantes cabo-verdianos viria desencadear redes de produção musical e interessantes práticas musicais, em torno de campos musicais, que implicaram relações entre populações migrantes e populações que permaneceram nas ilhas, com repercussões na actividade musical, no sentido lato, e na própria qualidade da “obra artística e musical”, sempre resultado de um trabalho colectivo que envolve diferentes tipos de profissionais (Hennion, 1981).

Refira-se, em todo o caso, que as práticas transnacionais protagonizadas por músicos de origem cabo-verdiana traduzem-se, no cruzamento de fronteiras socioculturais e são concebidas por um conjunto de agentes que não vivem realmente no país receptor, mas que partilham o seu tempo e as suas energias na actividade entre este, o seu país de origem e outros. Diga-se em abono da verdade, que grande parte da produção de música de origem cabo-verdiana é produzida por agentes de origem cabo-verdiana que se encontram fora de Cabo Verde, em contextos de globalização, pelo que se pode afirmar que a música popular cabo-verdiana tem sido formada num âmbito transnacional, desenvolve-se concomitantemente e de forma continuada em

diferentes pontos, num processo contínuo de construção (Cidra, 2005: 3). No caso em análise, o campo musical cabo-verdiano na AML, ou, se se preferir, o “mundo artístico”, na expressão de Becker (1982), formado por um sistema de produtores (intérpretes e compositores) e mediadores, caracteriza-se, fundamentalmente, pela sua cada vez maior diversificação e heterogeneidade, mormente do ponto de vista dos estilos e formas musicais, e ainda pela presença de alguma fragilidade decorrente da sua própria dinâmica, que, aliás, condiciona a sua própria configuração.

Em linhas gerais, pode afirmar-se que enquanto sistema (Nazaré, 2004) dotado de uma estrutura própria, o campo musical cabo-verdiano na AML, em especial, onde, aliás, se concentram maioritariamente os agentes musicais, é híbrido, diferenciado, assimétrico e dominado apenas por um punhado actores, que beneficiam de alguma posição relativamente privilegiada no interior do mercado de trabalho, caracterizado também por alguma precariedade ou vulnerabilidade, em termos laborais e de condições de inserção que, aliás, “continua a marcar as trajectórias laborais dos imigrantes” (Pereira, 2008: 68), regra geral associada a uma margem variável de incerteza. Sabe-se, aliás, que os artistas, sejam eles músicos, actores de teatro ou não, são trabalhadores vulneráveis, não só por contingências meramente profissionais, ligadas, nomeadamente, ao subemprego, intermitência e pluriactividade, trabalho independente, contratos precários, baixos salários em determinadas categorias, mas também devido a “identidades dependentes particularmente expostas a formas específicas de poder simbólico, desigualdade e processos de *gatekeeping* para o reconhecimento” (Conde, 2009: 1).

No que respeita à sua composição social, o referido campo musical caracteriza-se, igualmente, pela forte presença masculina, à semelhança da própria realidade musical em Cabo Verde que ele reproduz. De facto, nesta perspectiva, o campo musical cabo-verdiano na AML é fundamentalmente masculino, na sua composição sexual, ainda que se revele relativamente significativa a presença de mulheres, em especial no domínio concreto da interpretação vocal. Todavia, perante a prevalência ainda da “dominação masculina” (Bourdieu, 1998), aliada à persistência de estigmas (Goffman, 1993), à discriminação, a estereótipos e a uma acentuada divisão de papéis no interior do campo musical, a mulher imigrante cabo-verdiana, por paradoxal que pareça, não se tem afirmado no domínio da criatividade musical (composição e interpretação instrumental), lado a lado com o seu parceiro, apesar de continuar a crescer e a projectar-se no domínio do canto, nem tão-pouco se tem distinguido na actividade empresarial,

enquanto protagonista, como, de resto, seria desejável, pelas mesmas razões e por outras circunstâncias objectivas e subjectivas que a ultrapassam.

Por outro lado, está-se perante um universo musical relativamente jovem, dir-se-ia com alguma maturidade etária e musical, que se vai renovando continuamente, por via de fluxos migratórios procedentes do país de origem, bem como de dinâmicas internas ao respectivo campo ao qual não são estranhos processos de aculturação (Bastide, 1963 e 1970; Nazaré, 2004), transculturação (Ortiz, 1963) e inculturação (Nazaré, 2004). Nesta linha de raciocínio, importa ter em conta que uma percentagem significativa desses músicos, cujas práticas musicais são as mais diversas, nasceu e cresceu num ambiente familiar e social com grande receptividade à música que, aliás, viria a marcar o seu percurso musical, bem como o seu projecto de profissionalização, a despeito dos constrangimentos de vária índole aqui mencionados.

No plano socioeducativo, pode dizer-se que o nível de escolaridade dos músicos entrevistados é relativamente elevado, assistindo-se ao seu incremento, nos últimos anos, a partir de 1996 aproximadamente, com o ingresso em Portugal de vários jovens escolarizados, o que, obviamente, se traduz na progressiva melhoria do seu perfil e, logo, na sua conduta e na relação com a própria música, se bem que subsistam ainda no panorama musical cabo-verdiano alguns músicos com fraca escolaridade, sobretudo os mais velhos, sem contar o analfabetismo musical decorrente da ausência de qualquer tipo de formação na área, na grande maioria dos casos e, logo, o autodidactismo e o “tocar de ouvido”.

Já no plano meramente socioprofissional, o músico imigrante, enquanto “homem plural” (Lahire, 2005) e actor social portador de um sistema disposições (Lahire, 2005) inserido numa estrutura concreta, não se limita exclusivamente ao exercício da actividade musical propriamente dita, mas exerce outras profissões em paralelo geradoras de rendimentos. Na verdade, os compositores e intérpretes que enformam o campo musical cabo-verdiano não são profissionais permanentes e exclusivos e muitos deles se dedicam, simultaneamente, ao exercício de outras actividades circulares para dentro e fora dele, designadamente, nos sectores da construção civil e da restauração (Monteiro, 2008). Ou seja, do ponto de vista da definição do seu perfil social no espaço metropolitano lisboeta em análise, o músico imigrante não se limita exclusivamente ao exercício da actividade musical propriamente dita, mas exerce outras profissões em paralelo. Daí que não se esteja perante um campo plenamente constituído no sentido profissional. Cite-se, a título

meramente exemplificativo, o caso de um número expressivo de violinistas cabo-verdianos concentrados, na sua esmagadora maioria, na linha de Sintra, e cuja actividade principal é a construção civil (pedreiros), na ausência de melhor alternativa. Conhecidos também como tocadores da rabeca, estes violinistas cabo-verdianos animam, com alguma frequência, os chamados bailes de rabeca ou “rabecadas de São Nicolau”, sobretudo na linha de Sintra, onde se concentram maioritariamente, e no Algarve, na linha da preservação de cultura musical tradicional em Portugal

Apesar da sua hierarquização, prevalece ainda no interior do campo musical cabo-verdiano na AML algum amadorismo, que resulta, basicamente, da existência de estatutos profissionais ambivalentes e de situações de precariedade. À semelhança de outros, o campo musical cabo-verdiano é, essencialmente, uma zona de partilha de objectivos comuns e de laços de afinidade, e, concomitantemente, um espaço relativamente autónomo de concorrência e conflitualidade, no interior do qual se verificam, ainda que de maneira velada, uma disputa de espaço entre os recém-chegados e os instalados.

Já em termos de caracterização do perfil dos chamados músicos dominantes ou instalados, poder-se-á afirmar que se define, basicamente, por um conjunto de indicadores dos quais ressaltam a sua pertença à faixa etária superior, maior número de discos gravados, maior número de deslocações ao estrangeiro e a Cabo Verde, maior capital simbólico, menor nível de escolaridade e menor taxa de formação musical. Em contrapartida, os ditos músicos dominados pertencem maioritariamente ao sexo feminino, são mais jovens, têm maiores níveis de escolaridade e de formação musical, menor percentagem de discos gravados, menos viagens de trabalho ao estrangeiro e a Cabo Verde, mas maior abertura a outras músicas e músicos.

Na prática, os músicos cabo-verdianos mais velhos ocupam posições centrais no campo, mais ligadas à produção e, logo, à capacidade de recrutamento e de mobilização, mantêm estratégias de preservação e de legitimação do poder, algumas vezes em confronto mais ou menos velado com os mais jovens. Neste sentido, alguns deles assumem, no interior do sistema, um inegável poder legitimador, que lhes é conferido pelo carisma, pelo prestígio (capital simbólico) e, sobretudo, pela sua inegável e reconhecida capacidade musical. É certo que, graças à recomposição do campo musical a que se vem assistindo ao longo dos últimos dez anos, alguns jovens intérpretes têm vindo a ascender e a conquistar posições centrais e de prestígio, de forma

gradual, graças à sua competência e à qualidade da sua prestação, a par de uma disputa intergeracional de espaço mais ou menos discreta, invisível, desigual e sem rivalidade, localizada no interior do próprio campo, no quadro de processos de interacção (Jesuino, 2006) entre os respectivos membros.

Relativamente às relações de sociabilidade no interior do campo musical, expressas nomeadamente através das redes de convivialidade e de amigos e da regularidade de contactos, importa concluir que se está perante um campo musical estruturado em pequenas redes (formais e informais) e relativamente aberto e com dinâmicas próprias, mais virado para dentro, expressas, designadamente, através de ligações mais ou menos frequentes mantidas quer como os colegas músicos estrangeiros em Portugal, quer com os cabo-verdianos residentes em Cabo Verde, ou ainda com os radicados noutras paragens da diáspora. De facto, um dos indicadores mais expressivos que denota alguma abertura do campo musical na AML face ao ambiente externo é a composição mista de alguns grupos ou bandas musicais, marcada pela presença simultânea de músicos de várias proveniências geográficas ou nacionalidades.

Por outro lado, é significativa a circunstância de alguns músicos profissionais a tempo inteiro pertencerem, concomitantemente, a vários grupos ou bandas musicais diferentes, actuarem em diversos espaços, fazerem deslocações dentro e fora de Portugal, sem se sujeitarem, todavia, a nenhum contrato escrito, que aliás rejeitam à partida, no interesse de uma maior mobilidade espacial no mercado de trabalho e de uma maior margem de manobra, sem quaisquer peias. Do ponto de vista propriamente das práticas musicais, os ensaios de grupo são escassos e só são feitos pontualmente em caso de absoluta necessidade. Assim, para colmatar esta lacuna, alguns músicos profissionais mais engajados fazem ensaios individuais em casa, diariamente, bem como, em alguns casos, pesquisas pessoais no domínio da música, o que revela, à partida, algum profissionalismo.

Também não é menos verdade que a maior parte dos músicos não está coberta pelo regime de segurança social, o que fragiliza ainda mais uma situação social considerada à partida precária, sendo escassos os que estão “inscritos nas Finanças” e que trabalham com o chamado “recibo verde”. No entanto, com vista a equilibrar o orçamento familiar, alguns músicos, para além de actuações e deslocações diversas, costumam participar na gravação discográfica em estúdios, sempre que convidados.

A despeito de sinais evidentes de alguma abertura para o exterior, no sentido da consolidação do campo musical, expressos através dos indicadores atrás referenciados, continuam, todavia, a prevalecer constrangimentos de ordem intrínseca e extrínseca, que condicionam e dificultam a afirmação de práticas transnacionais neste domínio e, logo, a projecção internacional do músico. Todavia, assiste-se, conquanto de forma gradual e tímida, à recomposição social interna do próprio campo musical, marcada sobretudo pela sua renovação ou rejuvenescimento, por alguma mobilidade geográfica, bem como pela diversificação cada vez mais forte da paisagem musical (géneros, formas e estilos musicais), numa articulação possível entre a linha tradicional e a moderna, pautada pelo princípio da preservação cultural visível mormente no seio das cantoras, consideradas mais “conservadoras” e “autênticas”, no âmbito de relações invisíveis de poder que unem e ligam os agentes em disputa.

Não sendo homogéneo, o complexo campo musical cabo-verdiano na AML vai-se reproduzindo e renovando internamente, quer por via de fluxos imigratórios mais ou menos regulares, oriundos sobretudo de Cabo Verde, quer através de descendentes de imigrantes, e adquirindo uma configuração interna própria e mais diversificada comparada, por exemplo, com aquela que assumira no passado, com uma clara tendência também para o seu rejuvenescimento, bem como para a melhoria progressiva do seu capital ou qualificação escolar, sobretudo a partir dos últimos anos da década de 1990. De facto, considera-se curial o papel que as novas gerações têm assumido no processo de reprodução e diversificação da música cabo-verdiana na diáspora, particularmente os jovens descendentes de migrantes, através da introdução de uma série de estilos musicais que muito pouco ou nada têm a ver com a dita música tradicional.

Saliente-se, por outra parte, ainda à laia de conclusão, o papel cada vez mais interessante dos grupos de batuque localizados em vários bairros periféricos da AML constituídos essencialmente por mulheres cabo-verdianas, sobretudo nos domínios da preservação e recriação deste género tradicional em contexto imigratório, mercê de processos dinâmicos de reprodução internos ao campo ao qual pertencem, no âmbito da desterritorialização e reterritorialização da música cabo-verdiana. Como é evidente, essas batucadeiras oriundas da ilha de Santiago integram um mercado de trabalho, de resto fortemente marcado por relações de género, bem como pela presença da precariedade nas relações laborais contemporâneas ” (Peixoto, 2008: 21) que condiciona a sua actividade dentro do campo musical e, logo, a sua afirmação neste domínio concreto. Naturalmente, a presença feminina no campo musical cabo-verdiano em Portugal

extravasa a esfera do batuque e penetra fortemente na área da interpretação vocal, onde pontuam vozes melódicas que combinam o tradicional e o moderno e projectam, assim, a música cabo-verdiana além-fronteiras.

Apesar de alguma abertura em relação ao exterior, o campo musical cabo-verdiano na AML, entendido na sua acepção abrangente, não se afigura tão aberto ao exterior, pelo menos em termos de mobilidade, e, logo, os níveis de transnacionalidade dos seus principais agentes, os músicos, não são tão significativos como se poderá crer, se bem que, nos últimos anos, tenham sido dados alguns passos concretos no sentido da progressiva internacionalização da música cabo-verdiana, mormente com a entrada em cena da Cesária Évora, a partir da década de 90 do século findo.

Referências bibliográficas

- Abreu, Paula (2000), "Práticas e consumos de música(s): ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 56, Coimbra, pp. 123-147.
- Adorno, Theodor W. (1972), "Réflexions en vue d'une sociologie de la musique (1958)", *Musique en Jeu*, n.º 7, pp. 5-16.
- Adorno, Theodor W. (2002), *Introduzione alla Sociologia della Musica*, Turim, Giulio Einaudi.
- Adorno, Theodor W. (2003 [1974]), *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra, Angelus Novus.
- Adorno, Theodor W., e Max Horkheimer (1997 [1972]), *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso.
- Albarello, Luc, *et al.* (1997 [1995]), *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva.
- Almeida, João Ferreira, e José Madureira Pinto (1986), "Da teoria à investigação empírica. Problemas metodológicos gerais", em Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), Porto, Edições Afrontamento.
- Almeida, João Ferreira de (coord.), Luís Capucha, Fernando Luís Machado, e Anália Torres (1994), *Introdução à Sociologia*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Almeida, João Ferreira de, e José Madureira Pinto (1995), *A Investigação nas Ciências Sociais*, 3.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, Gabinete de Investigações Sociais.
- Alport, G. W. (1954), *The Nature of Prejudice*, Reading, MA, Addison-Wesley.
- Alves, Kim (2006), "A música cabo-verdiana". Entrevista concedida ao jornal cabo-verdiano *Semana On Line*, 2 de Dezembro, Praia.

- Alves, Vítor Hugo (coord.), et al. (1999), *Cabo-Verdianos, Sociedade e Trabalho: Estudo sobre os Recursos Humanos da Comunidade Cabo-Verdiana, Área Metropolitana de Lisboa*, Lisboa, Associação Caboverdeana.
- Amâncio, Lúcia (2006), “Identidade social e relações intergrupais”, em Jorge Vala e Maria Benedicta Monteiro (coords.), *Psicologia Social*, 7.^a edição, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 387-409.
- Anderson, Benedict (2005 [1983]), *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, Lisboa, Edições 70.
- Appadurai, Arjun (2004), *Dimensões Culturais da Globalização*, Lisboa, Editorial Teorema.
- Arango, Joaquín (2003), “La explicación teórica de las migraciones: luz y sombra”, *Migración y Desarrollo*, n.º 1, Outubro.
- Araújo, Lúcia (2004), “Música, sociabilidades e identidades juvenis: *mangueBit* no Recife”, em *Tribos Urbanas. Produção Artística e Identidade*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 117-143.
- Aron, Simba (1985), *Polyphonies et Polyrythmes Instrumentales d’Afrique Centrale: Structure et Méthodologie*, Paris, SELAF.
- Augé, Marc (1998), *Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*, Venda Nova, Bertrand Editora.
- Baganha, Maria Ioannis (coord.), João Ferrão, e Jorge Malheiros (coords.), (2002), *Os Movimentos Migratórios Externos e a Sua Incidência no Mercado de Trabalho em Portugal*, Estudos e Análises 14, Lisboa, Observatório do Emprego e Formação Profissional,
- Balandier, Georges (1961), “Phénomènes sociaux totaux et dynamique sociale”, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, n.º 30, pp. 23-34.

- Balsa, Casimiro (2006), “Espaço e exclusão, espaços de exclusão”, em Casimiro Balsa (org.), *Relações Sociais de Espaço: Homenagem a Jean Remy*, Lisboa, Edições Colibri, CEOS – Investigações Sociológicas, pp. 13-33.
- Bandeira, Mário Leston (2004), *Demografia: Objecto, Teorias e Métodos*, Lisboa, Livraria Escolar Editora.
- Bardin, Laurence (2006 [1977]), *Análise de Conteúdo*, Lisboa, Edições 70.
- Bash, Linda, *et al.* (1994), *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, Basel (Suíça), Gordon and Breach.
- Bastide, Roger (1963), “L'acculturation formelle”, *América Latina*, 6/3, pp. 3-11.
- Bastide, Roger (1970 [1958]), *Le Prochain et le Lointain*, Paris, Éditions Cujas.
- Bastos, José Pereira (2006), “ ‘Nós dizemos que eles são como nós precisamos que eles sejam para nos podermos ver como nos vemos’: vicissitudes identitárias nas relações interétnicas”, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 18, Lisboa, Edições Colibri, FCSH-UNL, pp. 83-111.
- Batalha, Luís (2002), *The Cape Verdean “Community” in Portugal: Anthropological Constructions from Within and Without*. Dissertação de doutoramento apresentada ao Institute of Social and Cultural Anthropology, University of Oxford, Linacre College.
- Beaud, Stéphane, e Florence Weber (2003 [1997]), *Guide de l'Enquête de Terrain: Produire Données Ethnographiques*, Paris, Éditions La Découverte.
- Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, CA, University of California Press.
- Becker, S. Howard (1985 [1963]), *Outsiders: Études de Sociologie de la Déviance*, Paris, Éditions Métailié.
- Becker, Howard S. (1988), *Les Mondes de l'Art*, Paris, Flammarion, col. Champs.
- Becker, Howard S. (2002), “Les lieux du jazz”, *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n.º 2, pp. 111-120.

- Bell, Judith (2004 [1993]), *Como Realizar Um Projecto de Investigação*, 3.^a edição, Lisboa, Gradiva.
- Benjamin, Walter (2000), “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, em *Oeuvres 3*, Paris, Gallimard/Folio.
- Béra, Matthieu, e Yvon Lamy (2006 [2003]), *Sociologie de la Culture*, Paris, Armand Colin.
- Berger, Peter, e Luckmann (2004), *A Construção Social da Realidade: Um Livro sobre Sociologia do Conhecimento*, 2.^a edição, Lisboa, Dinalivro.
- Bernardi, Bernardo (1992 [1974]), *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, Lisboa, Edições 70.
- Berry, John W. (1997), “Immigration, acculturation and adaptation”, *Applied Psychology: An International Review*, vol. 46, n.º 1, pp. 5-68.
- Bertaux, Daniel (1997), *Les Récits de Vie: Perspective Ethnosociologique*, Paris, Éditions Nathan.
- Blacking, John (1970), “Tonal organization in the music of two Venda initiation schools”, *Ethnomusicology*, vol. 14, n.º 1, pp. 1-56.
- Blacking, John (1995), *Music, Culture, Experience*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Blanes, Ruy Llera (2008), *Os Aleluias: Ciganos Evangélicos e Música*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Blaukopf, Kurt (1992 [1982]), *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Music Sociology*, Portland, OR, Amadeus Press.
- Borges, Vera (2007), *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de Actor, Organizações e Mercado de Trabalho*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Boucouchiev, André (2003 [1993]), *A Linguagem Musical*, Lisboa, Edições 70.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- Bourdieu, Pierre (1984), “Espace social et genèse des ‘classes’”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 52/53, Junho, Paris, pp. 2-12.
- Bourdieu, Pierre (1996 [1992]), *As Regras da Arte: Génese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Editorial Presença.
- Bourdieu, Pierre (1997a), *Sobre a Televisão*, Oeiras, Celta Editora.
- Bourdieu, Pierre (1997b), “Le champ économique”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 119, Setembro, Paris, pp. 48-66.
- Bourdieu, Pierre (1998), *La Domination Masculine*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre (2000), *Les Structures Sociales de l'Économie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre (2001a [1970]), *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Acção*, 2.ª ed. port., Oeiras, Celta Editora.
- Bourdieu, Pierre (2001b [1989]), *O Poder Simbólico*, 4.ª edição, Lisboa, Difel – Difusão Editorial.
- Bourdieu, Pierre (2002), *Esboço de Uma Teoria da Prática (precedido de três estudos de etnologia cabila)*, Oeiras, Celta Editora.
- Bourdieu, Pierre (2003), *Questões de Sociologia*, Lisboa, Fim de Século.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon, e Jean-Claude Passeron (2005 [1968]), *Ofício de Sociólogo: Metodologia da Pesquisa na Sociologia*, 5.ª edição, Brasil, Editora Vozes.
- Brito, Margarida (1998), *Os Instrumentos Musicais em Cabo Verde*, Praia/Mindelo, Centro Cultural Português.
- Burgess, Robert G. (2001 [1984]), *A Pesquisa de Terreno: Uma Introdução*, Oeiras, Celta Editora.
- Calhoun, Craig (coord.) (1994), *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford, Blackwell Publishers.

- Campenhoudt, Luc Van (2003 [2001]), *Introdução à Análise dos Fenómenos Sociais*, Lisboa, Gradiva.
- Campos, Luís Melo (2007a), “Modos de relação com a música”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 53, Lisboa, pp. 91-115.
- Campos, Luís Melo (2007b), “A música e os músicos como problema sociológico”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 78, Centro de Estudos Sociais (CES), Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, pp. 71-94.
- Campos, Luís Melo (2008), *Músicas & Músicos: Modos de Relação*, Oeiras, Celta Editora.
- Campos, Rémy (2006), “Philologie et sociologie de la musique au début du XXe siècle: Pierre Aubry et Jules Combarieu”, *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n.º 14, Paris, Éditions Sciences Humaines, pp. 19-47.
- Campos, Rémy, Nicolas Donin, e Frédéric Keck (2006), “Musique, musicologie, sciences humaines: sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970)”, *Révue d'Histoire des Sciences Humaines*, n.º 14, Paris, Éditions Sciences Humaines, pp. 3-17.
- Canclini, Néstor Garcia (2003), “Noticias recientes sobre la hibridación”, *Revista Transcultural de Música*, n.º 7, Espanha.
- Canclini, Néstor Garcia (2007), *Culturas Híbridas*, São Paulo, Edusp – Editora da Universidade de São Paulo.
- Cardoso, Kátia Aline Lopes Rodrigues (2004), *Diáspora: A (Décima) Primeira Ilha de Cabo Verde. A Relação entre a Emigração e a Política Externa Cabo-Verdiana*. Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos: Desenvolvimento Social e Económico em África, Análise e Gestão, apresentada no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa.
- Cardoso, Pedro Monteiro (1982), *Folclore Caboverdiano*, Paris, Edições da Sociedade Caboverdiana.

- Carling, Jorgen (2001), *Aspiratino and Ability in International Migration: Cape Verdean Experiences of Mobility and Immobility*. Dissertação de doutoramento apresentada no Departament of Sociology and Human Geography, University of Oslo (Dissertations & Theses No. 5/2001, Center for Development and the Environment, University of Oslo).
- Carmo, Cid Rafael Madeira Coito de Sousa (2007), *Corda Lá Cordam Li: Histórias de Quem Toca o Violão*. Etnomusicologia: Pesquisa de Campo, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (monografia).
- Carmo, Renato Miguel do (2009), “Do espaço abstracto ao espaço compósito: reflectindo sobre as tensões entre mobilidades e espacialidades”, em Renato Miguel do Carmo e José Alberto Simões (orgs.), *A Produção das Mobilidades: Redes, Espacialidades e Trajectos*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 41-69.
- Carreira, António (1983), *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*, Praia, Instituto Caboverdiano do Livro.
- Carreira, António (2000), *Formação e Extinção de Uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*, Praia, Instituto de Promoção Cultural.
- Carreiro, Maria João (2006), *Contributo para o Estudo do Transnacionalismo Migrante: O Caso das Associações de Migrantes Guineenses*. Dissertação de mestrado em Desenvolvimento, Diversidades Locais, Desafios Mundiais, Análise e Gestão, Departamento de Economia em colaboração com a Área Científica de Estudos Africanos, Lisboa, ISCTE.
- Carvalho, José Ricardo (2008), *Do Bidonville ao Arrastão: Média, Minorias e Etnicização*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Carvalho, Inácio (1998), “Introdução à História de Cabo Verde”, em *Descobertas das Ilhas de Cabo Verde*, Praia e Paris, Arquivo Histórico Nacional (Cabo Verde) e SEPIA, pp. 15-25.
- Carvalho, Mário Vieira de (1978), *Estes Sons, Esta Linguagem*, Lisboa, Editorial Estampa.

- Carvalho, Mário Vieira de (1999), *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- Carvalho, Mário Vieira de (2000a), “La sociologie de la musique en quête de son objet”, *Critique*, n.º 639-640, Agosto/Setembro, pp. 790-803.
- Carvalho, Mário Vieira de (2000b), “Sociology of music as self-critical musicology”, em David Greer (org.), *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future*, Oxford, Oxford University Press, pp. 342-366.
- Carvalho, Mário Vieira de (2006), *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto, Editora Campo das Letras.
- Castanheira, Pedro Leitão (2005), *Música di Nos Terra: O Local e o Global na Música em Cabo Verde*. Monografia de licenciatura em Sociologia, Lisboa, ISCTE.
- Castells, Manuel (2007), *O Poder da Identidade. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*, 2.ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castles, Stephen (2002), “Estudar as transformações sociais”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 40, pp. 123-148.
- Castles, Stephen (2005), *Globalização, Transnacionalismo e Novos Fluxos Migratórios dos Trabalhadores Convidados às Migrações Globais*, Lisboa, Fim de Século.
- Castles, Stephen, e Mark J. Miller (2003 [1993]), *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, 3.ª edição, Londres, Palgrave Macmillan.
- Céfai, Daniel (compilação e apresentação) (2003), *L'Enquête de Terrain*, Paris, Éditions La Découverte.
- Châtel, Viviane (2006), “A responsabilidade-pelo-outro: um preliminar à confiança”, em Casimiro Balsa (org.), *Confiança e Laço Social*, Lisboa, Edições Colibri, CEOS – Investigações Sociológicas.

- Cidra, Rui (2002), “Ser real: o *rap* na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa”, Lisboa, *Ethnologia*, n.º 12-14, pp. 189-222.
- Cidra, Rui (2005), “Migração, performance e produção de fonogramas: músicos em viagem entre Cabo Verde e Portugal”, International Conference on Cape Verdean Migration and Diaspora, Lisboa.
- Cidra, Rui (2008), “Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: redes transnacionais, *world music* e múltiplas formações crioulas”, em Pedro Góis (org.), *Comunidade(s) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa, ACIDI, pp. 105-125.
- Clifford, James (1994), “Diasporas”, *Cultural Anthropology*, vol. 9, n.º 3, American Anthropological Association, pp. 302-338.
- Cohen, Robin (2004 [1997]), *Global Diasporas: An Introduction*, Oxon, UK, Routledge.
- Cohen, Robin (2005), “Globalização, migração internacional e cosmopolitismo quotidiano”, em António Barreto (org.), *Globalização e Migrações*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Colulangeon, Philippe (2003), “La stratification sociale des goûts musicaux”, *Revue Française de Sociologie*, vol. 44, n.º 1, Janeiro-Março, Paris, p. 3.
- Conde, Idalina (1992), “Percepção estética e públicos da cultura: perplexidade e e redundância”, em *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 143-167.
- Conde, Idalina (2001 [1994]), “Prefácio. O sistema, o campo e o mundo: paradigmas na sociologia da arte”, em Alexandre Melo, *Arte*, 3.ª edição, Coimbra, Quimera Editores.
- Conde, Idalina (2009), “Artists as vulnerable workers”, CIES e-Working Paper n.º 71/2009, Lisboa, ISCTE.
- Cook, Nicholas (2002), *De Maddona al Canto Gregoriano: Una Muy Breve Introducción a la Música*, Madrid, Alianza Editorial.

- Contador, António Concorde (2001), “A música e o processo de identificação dos jovens negros portugueses”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 36, pp. 109-120.
- Contador, António Concorde (2004), “Escravos, canibais, *blacks* e DJs: sonoridade e identidades juvenis dos negros no Brasil”, em José Machado Pais e Leila Maria Blass (coords.), *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 169-193.
- Contador, António Concorde, e Emanuel Lemos Ferreira (1997), *Ritmo & Poesia: Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Costa, António Firmino da (1986), “A pesquisa de terreno em Sociologia”, em Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 129-148.
- Costa, António Firmino da (1988), “Cultura profissional dos sociólogos”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 5, Lisboa, pp. 109-124.
- Costa, António Firmino da (1999), *Sociedade de Bairro*, Oeiras, Celta Editora.
- Costa, Francisco Lima da (2007), *Globalização, Diversidade e Cidades Criativas. O Contributo da Imigração para as Cidades: O Caso de Lisboa*. Tese de doutoramento em Sociologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (não publicada).
- Crane, Diana (org.) (1994), *The Production of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*, Cambridge, MA, Blackwell Publishers.
- Crespi, Franco (1997), *Manual de Sociologia da Cultura*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Cruz, Eutrópio Lima da (2003), “Géneros musicais cabo-verdianos”, em João Lopes Filho, *Introdução à Cultura Cabo-Verdiana*, Praia, Instituto Superior de Educação, pp. 268-271.
- Cuche, Denys (2003 [1996]), *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*, Lisboa, Fim de Século.
- Degenne, Alain, e Michel Forsé (2004), *Les Réseaux Sociaux*, 2.^a edição, Paris, Armand Colin.

- Deshaies, Bruno (1997 [1992]), *Investigação em Ciências Humanas*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Dubar, Claude (2006), *A Crise das Identidades: A Interpretação de Uma Mutação*, Porto, Edições Afrontamento.
- Dubar, Claude, e Pierre Tripier (2005 [1998]), *Sociologie des Professions*, 2.^a edição, Paris, Armand Colin.
- Dufoix, Stéphane (2008 [2003]), *Diasporas*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.
- Dufrenne, Mikel (2004 [2002]), *Estética e Filosofia*, 3.^a edição, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Durkheim, Émile (2004), *As Regras do Método Sociológico*, 9.^a edição, Lisboa, Editorial Presença.
- Eco, Umberto (2006 [1968]), *A Definição da Arte*, Lisboa, Edições 70.
- Eco, Umberto (2007 [1976]), *Tratado Geral de Semiótica*, 4.^a edição, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Elias, Norbert (1991), *Mozart: Sociologie d'Un Génie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Elias, Norbert (2004), *A Sociedade dos Indivíduos*, 2.^a edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Elias, Norbert (2006), *O Poder Civilizacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Eriksen, Thomas Hylland (2002 [1993]), *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, 2.^a edição, Londres, Pluto Press.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2003), *Sociologie des Publics*, Paris, Éditions La Découverte.
- Faria, Natália (2009), “Regresso de imigrantes está a deixar o país mais pobre e envelhecido”, jornal *Público*, 25 de Maio, pp. 2-3.
- Feixa, Carlos, Lauura Porzio, e Mira Bordonale (2008), “Un percurso visual pelas tribos urbanas em Barcelona”, em José Machado Pais, Clara Carvalho e Neusa Mendes de Gusmão (orgs.), *O Visual e o Quotidiano*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 87-113.

- Fenton, Steve (2003), *Etnicidade*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Fernandes, António Teixeira (1999), *Para Uma Sociologia da Cultura*, Porto, Editora Campo das Letras.
- Fernandes, Armando Napoleão (1991), *O Dialecto Crioulo: Léxico do Dialecto Crioulo do Arquipélago de Cabo Verde*, Mindelo, s/ed.
- Ferreira, Sérgio (2003), “O lugar da escola na estruturação de carreiras artísticas”, em Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *O Mundo da Arte Jovem*, Oeiras, Celta Editora, pp. 67-158.
- Filho, João Lopes (1996), *Ilha de São Nicolau: Cabo Verde. Formação da Sociedade e Mudança Cultural*, vol. III, Ministério da Educação/Secretaria Geral.
- Filho, João Lopes (2003), *Introdução à Cultura Cabo-Verdiana*, Praia, Instituto Superior de Educação.
- Flick, Uwe (2005 [2002]), *Métodos Qualitativos na Investigação Científica*, Lisboa, Monitor, Projectos e Edições, Lda.
- Fonseca, Maria Lucinda (2005), *Migrações e Território*, Estudos para o Planeamento Regional e Urbano, n.º 64, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, Universidade de Lisboa.
- Fortuna, Carlos, e Paulo Peixoto (2002), “A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas”, em Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *Projecto e Circunstâncias: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 17-63.
- Fradique, Teresa (2004), “Escalas de prática e representação: a música *rap* enquanto projecto de imaginação espacial”, em José Machado Pais, Joaquim Pais de Brito e Mário Vieira de Carvalho (coords.), *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 334-355.
- Frith, Simon (1997), “Music and identity”, em Stuart Hall e Paul du Gay (orgs.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, pp. 108-127.

- Frith, Simon (2003), “Música e identidade”, em Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 181-213.
- Galland, Olivier (2007), *Sociologie de la Jeunesse*, 4.^a edição, Paris, Armand Colin.
- Gans, Herbert J. (1979), “Symbolic ethnicity: the future of ethnic groups and culture in América”, *Ethnic and Racial Studies*, n.º 2, pp. 1-20.
- Garcia-Marques, Leonel (2006), “O inferno são os outros: O estudo da influência social”, em Jorge Vala e Maria Benedicta Monteiro (coords.), *Psicologia Social*, 7.^a edição, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 227-385.
- Garcias, J. B. Amândio (1982), “Carta dirigida a Pedro Cardoso”, em Pedro Cardoso, *Folclore Caboverdiano*, Paris, Edições de Solidariedade Caboverdiana.
- Geertz, Clifford (2006), *O Saber Local*, São Paulo, Editora Vozes.
- Geoideia – Estudos de Organização do Território, Lda. (2003), *Estudo de Avaliação Intercalar do Programa de Iniciativa Comunitária Urban II da Amadora: Damaia-Buraca (2001-2006)*, 1.º Relatório, Lisboa, Geoideia.
- Ghiglione, Rodolphe, e Benjamin Matalon (2005 [1977]), *O Inquérito: Teoria e Prática*, Oeiras, Celta Editora.
- Gilroy, Paul (1995), *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Giuffrè, Martina (2007), “Mulheres que ficam e mulheres que migram: dinâmicas numa relação complexa na ilha de Santo Antão (Cabo Verde)”, em Marzia Grassi e Iolanda Évora (orgs.), *Género e Migrações Cabo-Verdianas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 193-215.
- Giddens, Anthony (2001), *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras, Celta Editora.
- Giddens, Anthony (2003 [1984]), *A Constituição da Sociedade*, 2.^a edição, São Paulo, Martins Fontes Editora.

- Giddens, Anthony (2004), *Sociologia*, 4.^a edição revista e actualizada, Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Giddens, Anthony (2005), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Editora.
- Glettman, Henry, Alan J. Fridlund, e Daniel Reisberg (2009 [1981]), *Psicologia*, 8.^a edição, Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Glick-Schiller, *et al.* (1992), “Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration”, em Glick-Schiller *et al.* (orgs.), *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, Nova Iorque, New York Academy of Sciences, pp. 1-24.
- Goffman, Erwing (1988 [1963]), *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*, 4.^a edição, Rio de Janeiro, LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora.
- Goffman, Erwing (1993 [1959]), *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
- Goffman, Erwing (2007 [1961]), *Manicómios, Prisões e Conventos*, 7.^a edição, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Góis, Pedro (2005), “Low intensity transnationalism: The capeverdian case”, *Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien/Vienna Journal of African Studies*, n.º 8, pp. 255-276.
- Góis, Pedro (2006), *Emigração Cabo-Verdiana para (e na) Europa e a Sua Inserção em Mercados de Trabalho Locais: Lisboa, Milão e Roterdão*, Lisboa, ACIME.
- Góis, Pedro, e José Carlos Marques (2008), “Práticas transnacionais dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal”, em Pedro Góis (org.), *Comunidades(s) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa, Observatório da Imigração, ACIDI, pp. 87-104.
- Gomes, Isabel Brigham (coord.) (1999), *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdeana Residente em Portugal*, Lisboa, Embaixada de Cabo Verde.

- Gonçalves, Cecília de Almeida (2009), *Polifonias: A Avaliação do Ensino Superior de Música como Sistema de Multirregulação*, Lisboa, Edições Colibri.
- Gottman, Jean (1996), “La généralisation des diasporas et ses consequences”, em Georges Prévélíkis (dir.), *Diasporas*, Nicosia, Kykem – Cyprius Research Center.
- Granovetter, Mark (2003), “Acção económica e estrutura social”, em João Peixoto e Rafael Marques (orgs.), *A Nova Sociologia Económica*, Oeiras, Celta Editora, pp. 69-102.
- Green, Anne-Marie (2006), *De la Musique en Sociologie*, Paris, L’Harmattan, Musiques et Champ Social.
- Gregory, Andrew H. (2006), “The roles of music in society: the ethnomusicological perspective”, em David J. Hargreaves e Adrian C. North (orgs.), *The Social Psychology of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Guarnizo, Luis, e Michael P. Smith (1998), “The locations of transnationalism”, em M. P. Smith e L. E. Guarnizo, *Transnacionalism from Below*, New Brunswick, NJ, Transaction Books, pp. 3-34.
- Guerra, Isabel Carvalho (1987), “A espacialização da vida social”, *Povos e Culturas*, vol. 2, Lisboa, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Universidade Católica, pp. 171-191.
- Guerra, Isabel Carvalho (2006), *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo: Sentidos e Formas de Uso*, Cascais, Principia Editora.
- Gurvitch, Georges (1979 [1950]), *A Vocação Actual da Sociologia*, vol. I, Lisboa, Edições Cosmos (trad. da 6.^a ed. francesa de 1968, 1.^a ed. francesa de 1950).
- Guyan, Jean-Marie (1904), *Les Problèmes de l’Esthétique Contemporaine*, Paris, Félix Alcan.
- Hall, Stuart (2006), *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Hennion, Antoine (1981), *Les Professionnels du Disque*, Paris, Éditions Métailié.

- Hennion, Antoine (1992), “Les mediateurs modernes de la musique: l’instrument, la partition, l’enregistrement”, em Idalina Conde, *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 117-142.
- Hennion, Antoine (1993), *La Passion Musicale: Une Sociologie de la Médiation*, Paris, Éditions Métailié.
- Henrique, Luís L. (2006), *Instrumentos Musicais*, 5.^a edição, Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hill, Manuela Magalhães, e Hill, Andrew (2000), *Investigação por Questionário*, 2.^a edição revista e corrigida, Lisboa, Edições Sílabo.
- Hobsbawm, Eric, e Terence Ranger (2002), *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra.
- Hodeir, André (2002), *As Formas da Música*, Lisboa, Edições 70.
- Hoffman, JoAnne (2007) “O papel da independência, da emigração e da *world music* na ascensão ao estrelato das mulheres de Cabo Verde”, em Marzia Grassi e Iolanda Évora (orgs.), *Género e Migrações Cabo-Verdianas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 217-233.
- Hoggart, R. (1970), *La Culture du Pauvre*, Paris, Éditions de Minuit.
- Honigsheim, Paul (1989), *Sociologists and Music: An Introduction to the Study of Music and Society*, 2.^a edição organizada por K. Peter Etzkorn, New Brunswick (EUA) e Londres, Transaction Publishers.
- Huot, Réjéan (2002 [1999]). *Métodos Quantitativos para as Ciências Humanas*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Jesuíno, Jorge Correia (2006), “Estruturas e processos de grupo”, em Jorge Vala e Maria Benedicta Monteiro (coord.), *Psicologia Social*, 7.^a edição, Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 293-331.

- Kastersztein, Josept (2002), “Les stratégies identitaires”, em Carmel *et al.*, *Stratégies Identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Kastoryano, Riva (2005), “Participação e cidadania transnacionais: os imigrantes na União Europeia”, em António Barreto (org.) *Globalização e Migrações*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Kunst, Jaap (1959), *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which is Added a Bibliography*, 3.^a edição, Haia, Artinus Nijhoff.
- Lahire, Bernard (2004), *Retratos Sociológicos: Disposições e Variações Individuais*, São Paulo, Arimed.
- Lahire, Bernard (2005a), *L'Homme Pluriel: Les Ressorts de l'Action*, Paris, Armand Colin.
- Lahire, Bernard (2005b), “Patrimónios individuais de disposições: para uma sociologia à escala individual”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49, Setembro-Dezembro, Lisboa, pp. 11-42.
- Lahire, Bernard (2006), *A Cultura dos Indivíduos*, São Paulo, Artmed.
- Lahire, Bernard (2008), “Indivíduos e misturas de géneros: dissonâncias culturais e distinção de si”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 56, Janeiro-Abril, Lisboa, pp. 11-36.
- Leal, António Guilherme da Cruz Duarte (2004), *Identidade e Estratégias de Integração Social dos Jovens Portugueses de Origem Africana: Factores para a Compreensão da Integração Social e Cultural das Minorias “Étnicas” e Imigrantes Africanas em Portugal*. Dissertação de mestrado em Família e Sociedade, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- Leal, João (2009), “Associativismo e transnacionalismo: organizações açoriano-americanas na Nova Inglaterra”, em Daniel Melo e Eduardo Caetano da Silva (orgs.), *Construção da Nação e Associativismo na Emigração Portuguesa*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

- Lechner, Elsa (2007), “Imigração e saúde mental”, *Migrações, Revista do Observatório da Imigração*, n.º 1, Setembro, Lisboa, Observatório de Imigração, ACIDI, pp. 81-101.
- Lee, Raymond M. (2003 [2000]), *Métodos Não Interferentes em Pesquisa Social*, 1.ª edição, Lisboa, Gradiva.
- Lessard-Hébert, Michelle, Gabriel Goyette, e Gérald Boutin (2008 [1994]), *Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas*, 2.ª edição, Lisboa, Instituto Piaget.
- Lima, Luísa Pedrosa de (2006), “Atitudes: estrutura e mudança”, em Jorge Vala e Maria Benedicta Monteiro (coords.), *Psicologia Social*, 7.ª edição, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, pp.186-225.
- Lima, Marcus Eugêneo, e Jorge Vala (2003), “Dimensões e significados das identidades sociais”, em Jorge Vala (org.), Vítor Sérgio Ferreira, Marcus Eugêneo Lima e Diniz Lopes, *Simetrias e Identidades: Jovens Negros em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Lima, Marinús Pires de (2000), *Inquérito Sociológico: Problemas de Metodologia. Preparação de Inquéritos, Recolha de Dados, Tratamento da Informação, Métodos e Técnicas, Sondagens e Entrevistas*, 5.ª edição, Lisboa, Editorial Presença.
- Lipiansky, M., et al. (2002 [1990]), “Introduction à la problématique de l’identité”, em Carmel Camilleri, *Stratégies Identitaires*, 4.ª edição, Paris, Presses Universitaires de France.
- Lopes-Graça, Fernando (1989), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas, II*, 2.ª edição, Lisboa, Editorial Caminho.
- Lopes, Policarpo (2006), “Etnicização do espaço e produção de identidade”, em Casimiro Balsa (org.), *Relações Sociais de Espaço: Homenagem a Jean Remy*, Lisboa, Edições Colibri, CEOS – Investigações Sociológicas, pp. 136-152.
- Lortat-Jacob, B., e Jean-Jacques Nattiez (1977), “Ethnomusicologie”, *Musique en Jeu*, n.º 28, pp. 2-3.
- Lourde, Jean-Yves (1997), *Cap Vert: Notes Athlantiques*, Arles, Actes Sud.

- Machado, Fernando Luís (2002), *Contrastes e Continuidades: Migração, Etnicidade e Integração dos Guineenses em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Machado, Fernando Luís (2006), “Novos portugueses: parâmetros sociais da identidade nacional dos jovens descendentes de imigrantes africanos”, em Joana Miranda e Maria Isabel Lobo (orgs.), *Identidades Nacionais em Debate*, Oeiras, Celta Editora.
- Machado, Fernando Luís (2007), “Pierre Bourdieu e a sociologia das migrações: uma relação inexistente? ”, em José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira, *Pierre Bourdieu, a Teoria da Prática e a Construção da Sociologia em Portugal*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 247-262.
- Machado, Fernando Luís (2008), “Filhos de imigrantes africanos no mercado de trabalho: acessos, perfis e trajectos”, *Migrações, Revista do Observatório da Imigração*, n.º 2, Abril, número temático Imigração e Mercado de Trabalho, Lisboa, Observatório da Imigração, ACIDI, pp. 121-158.
- Machado, Fernando Luís (2009), “Quarenta anos de imigração africana: um balanço”, em *Ler História*, n.º 56 (número especial Emigração e Imigração), Lisboa, pp. 135-165.
- Machado, Fernando Luís, e Ana Raquel Matias (2006), “Jovens descendentes de imigrantes nas sociedades de acolhimento: linhas de identificação sociológica”, CIES e-Working Paper n.º 13/2006, Lisboa, ISCTE.
- Maffesoli, Michel (1988), *Le Temps des Tribus*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Magrini, Tullia (2003), “Introduction: studyng gender in Mediterranean musical cultures”, em Tullia Magrini (org.), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 1-32.
- Malheiros, Jorge Macaísta (2001), “Arquipélagos migratórios: transnacionalismo e inovação”. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa para obtenção do grau de doutor em Geografia Humana.

- Mallet, Julien (2002), “*World music: une question d’éthnomusicologie*”, *Cahiers d’Études Africaines*, n.º 168, Paris, pp. 831-850.
- Malouf, Amin (2002), *Identidades Assassinas*, Lisboa, Difel.
- Mannheim, Karl (1967), *Sociologia do Conhecimento*, 2.ª edição, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Maroco, João (2007), *Análise Estatística com Utilização do SPSS*, 3.ª edição, Lisboa, Edições Sílabo.
- Marques, José, e Dário Paez (2006 [1993]), “Processos cognitivos e estereótipos sociais”, em Jorge Vala e Maria Benedicta Monteiro (coords.), *Psicologia Social*, 7.ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gubenkian, pp. 333-456.
- Marques, José Carlos Laranjo (2008), *Os Portugueses na Suíça: Migrantes Europeus*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Martí i Pérez, Josep (1995), “La idea de ‘relevância social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”, *Revista Transcultural de Música*, n.º 1, disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>.
- Martí i Pérez, Josep (2004), “Transculturación, globalización y músicas de hoy”, *Revista Transcultural de Música*, n.º 8, Havana, pp. 4-24, disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/marti.htm>.
- Martinho, Teresa Duarte (2009), “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”, recensão em *Análise Social*, vol. XLIV, n.º 192, pp. 645-648.
- Martins, Vasco (1989), *A Música Tradicional Cabo-Verdiana I (A Morna)*, Praia, Instituto Cabo-Verdiano do Livro.
- Mauss, Marcel (1968), *Sociologie Générale*, Paris, Éditions de Minuit.

- Mendonça, Luciana Ferreira Moura (2007), “Música pop(ular), diversidade e identidades: o *manguebeat* e outras histórias”, Coimbra, Oficina do CES – Centro de Estudos Sociais, n.º 275, Maio.
- Mendras, Henri, e Marco Oberti (2000), *Le Sociologue et Son Terrain: Trente Recherches Exemplaires*, Paris, Armand Collin.
- Menger, Pierre-Michel (1993), “L’hégémonie parisienne: économie et politique de la gravitation artistique”, *Annales ESC*, n.º 6, pp. 1565-1600.
- Menger, Pierre-Michel (1994), “Être artiste par intermittence: la flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle”, *Travail et Emploi*, n.º 60, pp. 3-22.
- Menger, Pierre-Michel (2005), *Retrato do Artista enquanto Trabalhador: Metamorfoses do Capitalismo*, Lisboa, Roma Editora.
- Menger, Pierre-Michel (2006), “Artistic labor markets: contingent work, excess supply and occupational risk management”, em V. A. Ginsburgh e D. Throsby (orgs.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amesterdão, Elsevier, vol. 1, cap. 22, pp. 765-811.
- Menger, Pierre-Michel (2002), *Y a-t-il Trop d’Artistes? La Question de “l’Excès d’Offre”: Un casse-tête d’évaluation, une exigence fonctionnelle de plus en plus tributaire de la flexibilité et un effet de disparité inévitable sur les activités créatives*, Paris, Centre de Sociologie du Travail et des Arts.
- Mercklé, Pierre (2004), *Sociologie des Réseaux Sociaux*, Paris, Éditions La Découverte.
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- Merriam, Alan P. (1977), “Definitions of comparative Musicology and Ethnomusicology: an historical-theoretical perspective”, *Ethnomusicology*, vol. 21, n.º 2, pp. 189-204.
- Michel, Albin (1998), *Dictionnaire de la Musique: les Compositeurs*, Paris, Encyclopaedia Universalis.

- Monteiro, César Augusto (1997), *Comunidade Imigrada: Visão Sociológica – O Caso da Itália*, Mindelo, edição de autor.
- Monteiro, César Augusto (2001), *Recomposição do Espaço Social Cabo-Verdiano*, Mindelo, edição de autor.
- Monteiro, César Augusto (2003), *Manel d’Novas: Música, Vida, Caboverdianidade*, Mindelo, edição de autor.
- Monteiro, César (2008), “Algumas dimensões da expressão musical cabo-verdiana na Área Metropolitana de Lisboa”, em Pedro Góis (org.), *Comunidades(s) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa, Observatório da Imigração, ACIDI, pp. 127-136.
- Monteiro, César (2009), “Músicos imigrantes cabo-verdianos na Área Metropolitana de Lisboa: perfis, trajectos e contactos transnacionais”, CIES e-Working Paper n.º 72/2009, Lisboa, ISCTE.
- Monteiro, Jorge Fernandes (1987), *Mornas e Contra-Tempos (Coladeras de Cabo Verde). Recolhas de Jótamont*, Mindelo, Gráfica do Mindelo.
- Monteiro, Maria Benedicta (2006), “Conflito e negociação entre grupos”, em Jorge Vala e Maria Benedicta Monteiro (coords.), *Psicologia Social*, 7.^a edição, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 411-502.
- Monteiro, Vladimir (1998), *Les Musiques du Cap Vert*, Paris, Chandeigne.
- Nattiez, Jean-Jacques (1975), *Fondaments d’Une Semiologie de la Musique*, Paris, Union Générale d’Éditions.
- Nazaré, João P. (2004), *The Ethnosociology of Music: Sounds of Portuguese Culture*, Lisboa, Instituto Mediterrânico, Departamento de Sociologia, Universidade Nova de Lisboa.
- Nazareth, J. Manuel (2007 [2004]), *Demografia: A Ciência da População*, Lisboa, Editorial Presença.

- Nettl, Bruno (2005 [1983]), *The Study of Ethnomusicology: Thirty one Issues and Concepts*, Urbana, IL, University of Illinois Press.
- Neves, José Soares (1999), *Os Profissionais do Disco: Um Estudo da Indústria Fonográfica em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Nico, Magda, *et al.* (2007), *Licença para Criar: Imigrantes nas Artes em Portugal*, Lisboa, Observatório da Imigração, ACIME.
- Nogueira, Gláucia (2005), *O Tempo de B. Léza: Documentos e Memórias*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Oling, Bert, e Hein Wallisch (2004), *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais: Um Guia Abrangente de Instrumentos Musicais de Todo o Mundo*, Lisboa, Centralivros.
- Oliveira, Catarina Reis de (2005), *Empresários de Origem Imigrante: Estratégias de Inserção Económica em Portugal*, Lisboa, ACIME.
- Oliveira, Catarina Reis de (2008), “Diver-cidades empresariais em Portugal: padrões de incidência territorial de empresários imigrantes”, *Migrações, Revista do Observatório da Imigração*, n.º 2, Abril, número temático Imigração e Mercado de Trabalho, Lisboa, Observatório da Imigração, ACIDI, pp. 97-120.
- O’Neil, Susan A (2006 [1997]), “Gender and music”, em David J. Hargreaves e Adrian C. North (orgs.), *The Social Psychology of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Osório, Oswaldo (1989), *Cantigas de Trabalho: Tradições Orais de Cabo Verde*, Praia, Plátano Editora, Comissão Nacional para as Comemorações do 5.º aniversário da Independência de Cabo Verde, Sub-Comissão para a Cultura.
- Ortiz, Fernando (1963), *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, Havana, Consejo Nacional de Cultura.
- Pais, José Machado (2002), *Sociologia da Vida Quotidiana*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

- Pais, José Machado (2004a), “Introdução”, em José Machado Pais e Leilla Maria Brass (coords.), *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidade*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 11-22.
- Pais, José Machado (2004b), “Jovens, bandas, músicas e revivalismos tribais”, em José Machado Pais e Leilla Maria Brass (coords.), *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidade*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 23-55.
- Peixeira, Luís Manuel de Sousa (2003), *Da mestiçagem à caboverdianidade: Registos de Uma Sociocultura*, Lisboa, Edições Colibri.
- Peixoto, João (2008), “Imigração e mercado de trabalho em Portugal: investigação e tendências recentes”, *Migrações, Revista do Observatório da Imigração*, n.º 2, Abril, número temático Imigração e Mercado de Trabalho, Lisboa, Observatório da Imigração, ACIDI, pp. 19-46.
- Pelinski, Ramón (1995), “Relaciones entre teoria y método en etnomusicología: los modelos de J. Blacking y S. Aron”, *Revista Transcultural de Música*, n.º 1.
- Pereira, Daniel (2005), *Estudos da História de Cabo Verde*, Praia, Alfa Comunicações.
- Pereira, Inês (2001), *Identidades em Rede: Construção Identitária e Movimento Associativo*, monografia de licenciatura em Sociologia, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- Pereira, Sónia (2008), “Trabalhadores imigrantes de origem africana: precariedade laboral e estratégias de mobilidade geográfica”, em *Migrações, Revista do Observatório da Imigração*, n.º 2, Abril, número temático Imigração e Mercado de Trabalho, Lisboa, Observatório da Imigração, ACIDI, pp. 47-71.
- Peterson, Richard A. (1997), *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- Pinto, José Madureira (1997 [1994]), *Propostas para o Ensino das Ciências Sociais*, 2.ª edição, Porto, Edições Afrontamento.

- Pires, Rui Pena (2003), *Migrações e Integração: Teoria e Aplicações à Sociedade Portuguesa*, Oeiras, Celta Editora.
- Poeschl, Gabrielle (2006), *Análise de Dados na Investigação em Psicologia: Teoria e Prática*, Coimbra, Edições Almedina.
- Porter, James (1995), “New perspectives in Ethnomusicology: A critical survey”, *Revista Transcultural de Música*, n.º 1, disponível em:
<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/porter.htm>.
- Portes, Alejandro (1999a), *Migrações Internas: Origens, Tipos e Modos de Incorporação*, Oeiras, Celta Editora.
- Portes, Alejandro (1999b), “Conclusion: towards a new world – the origins and effects of transnational activities”, *Ethnic and Racial Studies*, vol. 22, n.º 2, pp. 463-477.
- Portes, Alejandro (2000), “Capital social: origens e aplicações na sociologia contemporânea”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 33, Lisboa, pp. 133-158.
- Portes, Alejandro (2004), “O estudo do transnacionalismo imigrante”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 69, CES, Coimbra, pp. 73-93.
- Portes, Alejandro (2006), *Estudos sobre as Migrações Contemporâneas: Transnacionalismo, Empreendedorismo e a Segunda Geração*, Lisboa, Fim de Século.
- Portes, Alejandro, Luís E. Guarnizo, e Patricia Landolt (1999), *Transnational Communities*, número especial de *Ethnic and Racial Studies*, 22 de Março.
- Portes, A., e R. G. Rumbaut (2001), *Legacies: The Story of Immigrant Second Generation*, Berkeley, CA, University of California Press e Russell Sage Foundation.
- Pottier, Céline (1993), “La fabrication sociale de médiateurs culturels: le cas de jeunes filles d’origine maghrébine”, *Révue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 9, n.º 3, pp. 177-191.

- Poutignat, Philippe, e Jocelyne Streiff-Fernart (1997), *Teorias da Etnicidade, seguido de Grupos Étnicos e Suas Fronteiras de Fredrik Barth*, São Paulo, Editora UNESP.
- Quejas, Fernando (1998), *Andante Cantabile: Uma Vida de Mornas*, Lisboa, edição de autor.
- Quivy, Raymond, e Campenhoudt (2005 [1995]), *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva.
- Ramos, Max Ruben Tavares de Pina (2006), *Uma Reflexão Antropológica sobre a Prática do Batuque no Contexto Migratório Lisboaeta*. Dissertação de licenciatura em Antropologia, Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- Rea, Andrea, e Maryse Tripier (2003), *Sociologie de l'Immigration*, Paris, Éditions La Découverte.
- Reyes-Schramm, Adelaida (1979), “Ethnic music, the urban area and Ethnomusicology”, *Sociologus*, n.º 29, pp. 1-21.
- Ribeiro, Jorge Castro (2008), “ ‘Quando eu nasci o batuque já existia’: a pós-colonialidade revisitada em duas décadas de batuque cabo-verdiano”, Lisboa, X Congresso da Sibe – Sociedade de Etnomusicologia.
- Rice, Timoty (1987), “Towards remodeling of ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, vol. 31, n.º 3, pp. 469-487.
- Rocha, Júlio Santos (2002), *A Projecção da Música e dos Músicos de Origem Caboverdeana no Exterior de Cabo Verde: As Redes Protagonizadas pelos Músicos*, Seminário de Investigação em Sociologia, Maio, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Rodrigues, Maria de Lurdes (2002), *Sociologia das Profissões*, 2.^a edição, Oeiras, Celta Editora.
- Rodrigues, Moacyr (1992), *Mornas e Coladeras de Frank Cavaquim*, Perfis de Artistas Mindelenses, Mindelo, Edições da Câmara Municipal de São Vicente.

- Rodrigues, Moacyr, e Isabel Lobo (1996), *A Morna na Literatura Tradicional: Fonte para o Estudo Histórico-Literário e a Sua Repercussão na Sociedade*, Praia, Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, colecção Editores e Ensaaios.
- Rodrigues, Paula (2005), *Vida na Mina: Memórias, Percursos e Identidades*, Oeiras, Celta Editora.
- Romano, Veladimir (2004), *B. Léza: Cadernos de um Trovador*, Lisboa, ACE – Associação Cultural Etnia.
- Saint-Maurice, Ana de (1997), *Identidades Reconstruídas: Cabo-Verdianos em Portugal*. Oeiras, Celta Editora.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (2005), “Apresentação da edição portuguesa”, em Pierre-Michel Menger, *Retrato do Artista enquanto Trabalhador: Metamorfoses do Capitalismo*, Lisboa, Roma Editora, pp. 31-40.
- Sardo, Susana Bela Soares (2004), *A Música e a Reconstrução da Identidade: Um Estudo Etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, em Lisboa*. Tese em Etnomusicologia para prestação de provas de aptidão pedagógica e capacidade científica, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Schiller, N. G. (1999), “Citizens in transnational Nation-States: the Asian experience”, em K. Olds *et al.* (orgs.), *Globalisation and the Asia-Pacific: Contested Territories*, Londres, Routledge.
- Seabra, Teresa (2008), *Desempenho Escolar, Desigualdades Sociais e Etnicidade: Os Descendentes de Imigrantes Indianos e Cabo-Verdianos no Ensino Básico em Portugal*. Dissertação de doutoramento em Sociologia, especialidade em Sociologia da Comunicação, da Cultura e da Educação, Lisboa, Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- Silberman, Alphons (1968), *Les Principes de la Sociologie de la Musique*, Genebra, Droz.
- Silberman, Alphons (2002 [1957]), *The Sociology of Music*, Londres, Routledge.

- Silva, Alveno Figueiredo e (2003), *Aspectos Políticos e Sociais na Música de Cabo Verde do Século XX*, Mindelo, Centro Cultural Português.
- Silva, Baltazar Lopes da (1957), *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde*, Lisboa, Centro de Estudos Políticos e Sociais, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Silva, Manuel Carlos (2006), “Espaço e sociedade: alguns elementos de reflexão”, em Casimiro Balsa (org.), *Relações Sociais de Espaço: Homenagem a Jean Remy*, Lisboa, Edições Colibri, CEOS – Investigações Sociológicas, pp. 185-197.
- Silverman, Carol (2003), “The gender of the profession: music, dance, and reputation among Balkan Muslim Rom women”, em Tullia Magrini (org.), *Music and Gender: Music Perspectives from the Mediterranean*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 119-147.
- Simmel, Georg (1882), “Psychologischen und ethnologischen Studien über Musik”, em *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, vol. XIII, pp. 261-305.
- Simmel, Georg (1979 [1902]), “A metrópole e a vida mental”, em Otávio Velho (org.), *O Fenómeno Urbano*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Simmel, Georg (1989 [1908]), “O cruzamento de círculos sociais”, em Manuel Braga da Cruz (org.), *Teorias Sociológicas I*, Lisboa, Fundação Calouste Gubenkian.
- Slobin, Mark, e Jeff Todd Titon (1992), “The music: culture as a World Music”, em *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, 2.^a edição, Nova Iorque, Maxwell Macmillan International, pp. 1-16.
- Sprinthall, Norman A., e W. Andrew Collins (2008 [1988]), *Psicologia do Adolescente*, Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gubenkian.
- Swedberg, Richard (2003), “Prefácio”, em João Peixoto e Rafael Marques (orgs.), *A Nova Sociologia Económica*, Oeiras, Celta Editora, pp. xiii-xvii.
- Stokes, Martin (2003), “Musical nationalism and transnacionalism in the ‘New Global Order’”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 13, pp. 163-180.

- Tajfel, H. (1972), “La catégorisation sociale”, em S. Moscovici (org.), *Introduction à la Psychologie Sociale*, vol. 1, Paris, Larousse Université.
- Tavares, Manuel (2005), *Aspectos Evolutivos da Música Cabo-Verdiana*, Praia, Edições do Centro Cultural Português/IC.
- Tinhorão, José Ramos (1994), *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa. O Fim de Um Mito*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Tota, Anna Lisa (2000), *A Sociologia da Arte: Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Tourraine, Alain (1997), *Pourrons-Nous Vivre Ensemble? Égaux et Différents*, Paris, Fayard.
- Vala, Jorge (2006 [1993]), “Representações sociais e psicologia social do conhecimento quotidiano”, em Jorge Vala e Maria Benedicta Monteiro, *Psicologia Social*, 7.^a edição, Lisboa, Fundação Calouste Gubenkian, pp. 457-502.
- Vargas, António Pinho (2002), *Sobre Música: Ensaios, Textos e Entrevistas*, Porto, Edições Afrontamento.
- Vasquez, Ana (2002), “Les mécanismes des stratégies identitaires: une perspective diachronique”, em Carmel Camilleri *et al.*, *Stratégies Identitaires*, 4.^a edição, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 143-171.
- Vaz, Domingos (2008), “Introdução”, em Domingos Vaz (org.), *Cidade e Território: Identidades, Urbanismos e Dinâmicas Transfronteiriças*, Lisboa, Celta Editora.
- Veiga, Manuel (2002), *O Caboverdiano em 45 lições*, Praia, INIC.
- Ventura, Tereza (2009), “Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo”, *Análise Social*, vol. XLIV, n.º 192, pp. 605-634.
- Vertovec, Steven (1999), “Conceiving and reseraching transnationalism”, em *Ethnic and Racial Studies*, vol. 22, n.º 2, pp. 445-462.

Vicente, Paula, Elisabeth Reis, e Vicente Ferrão, (2001), *Sondagens: A Amostra como Factor Decisivo de Qualidade*, 2.^a edição revista e corrigida, Lisboa, Edições Sílabo.

Vila, Pablo (1996), “Identidades narrativas y música: Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *Revista Transcultural de Música*, n.º 2, disponível em:
<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>.

Wacquant, Loïc (2005), “Mapear o campo artístico”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 48, Lisboa, pp. 115-121.

Weber, Max (1995), *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo, Edusp – Editora da Universidade de São Paulo.

Weber, Max (1998), *Sociologie de la Musique: Les Fondements Rationnels et Sociaux de la Musique*, Paris, Éditions Métailié.

Weber, Max (2005), *Conceitos Sociológicos Fundamentais*, Lisboa, Edições 70.

Wenden, Catherine Wintol (2005), *Atlas des Migrations dans le Monde: Réfugiés ou Migrants Volontaires*, Paris, Éditions Autrement,

Wieviorka, Michel (2002), *A Diferença*, Lisboa, Fenda Edições.

Williams, Raymond (1981), *Sociologia della Cultura*, Bolonha, Il Mulino.

Zamacois, Joaquín (2009), *Teoria da Música*, Lisboa, Edições 70.

Site consultado:

Wikipedia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Musica_de_Cabo_Verde

Apêndice 1

Inquérito aos músicos imigrantes cabo-verdianos na AML

N.º do questionário _____

1. Data de nascimento _____/_____/_____

- | | | | |
|-------------------------------|---------------|---|--------------------------|
| 2. Qual é a sua naturalidade? | Cabo-verdiana | 1 | <input type="checkbox"/> |
| | Portuguesa | 2 | <input type="checkbox"/> |
| | Santomense | 3 | <input type="checkbox"/> |
| | Angolana | 4 | <input type="checkbox"/> |
| | Outra | | |

- | | | | |
|-----------------------|---------------------|----|--------------------------|
| 3. Onde é que nasceu? | Santo Antão | 1 | <input type="checkbox"/> |
| | São Vicente | 2 | <input type="checkbox"/> |
| | São Nicolau | 3 | <input type="checkbox"/> |
| | Boavista | 4 | <input type="checkbox"/> |
| | Santiago | 5 | <input type="checkbox"/> |
| | Fogo | 6 | <input type="checkbox"/> |
| | Brava | 7 | <input type="checkbox"/> |
| | Maio | 8 | <input type="checkbox"/> |
| | Sal | 9 | <input type="checkbox"/> |
| | Portugal | 10 | <input type="checkbox"/> |
| | Outro país africano | 11 | <input type="checkbox"/> |
| | Outro | | |

- | | | | |
|-----------------------|-----------|---|--------------------------|
| 4. Qual é o seu sexo? | Masculino | 1 | <input type="checkbox"/> |
| | Feminino | 2 | <input type="checkbox"/> |

5. Qual é o seu estado civil?	Solteiro	1	<input type="checkbox"/>
	Casado	2	<input type="checkbox"/>
	Divorciado	3	<input type="checkbox"/>
	Convivente	4	<input type="checkbox"/>
	Viúvo	5	<input type="checkbox"/>
6. Quantos filhos tem?	<hr/>		
7. Quantos elementos tem o seu agregado familiar?	<hr/>		
8. Qual é a sua nacionalidade?	Cabo-verdiana	1	<input type="checkbox"/>
	Portuguesa	2	<input type="checkbox"/>
	Santomense	3	<input type="checkbox"/>
	Angolana	4	<input type="checkbox"/>
	Outra		
9. Qual é o seu local de residência actual?	<hr/>		
10. Qual é o seu nível de escolaridade?	Sem instrução completa	1	<input type="checkbox"/>
	4.ª classe (básico 1)	2	<input type="checkbox"/>
	9.º ano/B3	3	<input type="checkbox"/>
	Preparatório (6.º ano/B2)	4	<input type="checkbox"/>
	Secundário (12.º ano)	5	<input type="checkbox"/>
	Ensino médio	6	<input type="checkbox"/>
	Ensino superior	7	<input type="checkbox"/>
11. Qual é a sua condição na profissão?	Exerce profissão	1	<input type="checkbox"/>
	Desempregado	2	<input type="checkbox"/>
	Reformado	3	<input type="checkbox"/>
	Estudante	4	<input type="checkbox"/>

12. Em que ano chegou definitivamente a Portugal?

13. De que país procedia?

Cabo Verde

1

☐

Holanda

2

☐

França

3

☐

Itália

4

☐

EUA

5

☐

Angola

6

☐

São Tomé e Príncipe

7

☐

Outro

14. Qual é a sua experiência emigratória anterior?

Sim

1

☐

Não

2

☐

14.1. Se sim, qual o país de emigração anterior?

Holanda

1

☐

França

2

☐

Itália

3

☐

EUA

4

☐

Angola

5

☐

São Tomé e Príncipe

6

☐

Outro

15. Duração do percurso migratório anterior

16. Qual é o motivo principal da sua emigração para Portugal?

Turismo

1

☐

Estudo

2

☐

Trabalho

3

☐

Actividade musical

4

☐

Reagrupamento familiar

5

☐

Veio com os pais

6

☐

Outro

17. “Estatuto” profissional	Tempo inteiro	1	<input type="checkbox"/>
	Semiprofissional	2	<input type="checkbox"/>
	Amador	3	<input type="checkbox"/>
18. Se a sua actividade profissional na música não é a tempo inteiro, que outra actividade exerce?	Pedreiro	1	<input type="checkbox"/>
	Carpinteiro	2	<input type="checkbox"/>
	Empregado de bar	3	<input type="checkbox"/>
	Empresário	4	<input type="checkbox"/>
	Outra		
19. Como se iniciou na música?	Observando sozinho	1	<input type="checkbox"/>
	Com os pais	2	<input type="checkbox"/>
	Com familiares	3	<input type="checkbox"/>
	Com amigos	4	<input type="checkbox"/>
	Numa instituição	5	<input type="checkbox"/>
	Outro		
20. Chegou a pertencer em Cabo Verde ou noutra país a algum grupo ou grupos musicais?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
21. Qual é a sua função actual na música?	Instrumentista	1	<input type="checkbox"/>
	Cantor	2	<input type="checkbox"/>
	Compositor	3	<input type="checkbox"/>
	Instrum./compositor	4	<input type="checkbox"/>
	Compositor/cantor	5	<input type="checkbox"/>
	Instrum./produtor	6	<input type="checkbox"/>
	Instrum./produtor/comp.	7	<input type="checkbox"/>
	Multinstrumentista	8	<input type="checkbox"/>
	Instr./comp./cantor/direct.	9	<input type="checkbox"/>

Instr./product./comp./dir.	10	<input type="checkbox"/>
Instrumentista/cantor	11	<input type="checkbox"/>
Cantor/ inst./ arranjador	12	<input type="checkbox"/>
Outra		

22. Que tipo de instrumento musical utiliza?

23. Qual é a frequência de actuação musical?

1 vez/semana	1	<input type="checkbox"/>
2-3 vezes/semana	2	<input type="checkbox"/>
4-5 vezes/semana	3	<input type="checkbox"/>
6 vezes/semana	4	<input type="checkbox"/>
Mensalmente	5	<input type="checkbox"/>
Raramente	6	<input type="checkbox"/>
Outra		

24. Costuma efectuar ensaios musicais?

Sim	1	<input type="checkbox"/>
Não	2	<input type="checkbox"/>

24.1. Se sim, com que frequência?

Todos os dias	1	<input type="checkbox"/>
1 vez/semana	2	<input type="checkbox"/>
2 vezes/semana	3	<input type="checkbox"/>
3 vezes/semana	4	<input type="checkbox"/>
4 vezes/semana	5	<input type="checkbox"/>
5 vezes/semana	6	<input type="checkbox"/>
Quinzenal	7	<input type="checkbox"/>
Mensal	8	<input type="checkbox"/>
Outra		

24.2. Se sim, qual a duração de cada ensaio?

1-2 horas	1	<input type="checkbox"/>
3 horas	2	<input type="checkbox"/>

	4 horas	3	<input type="checkbox"/>
	5 horas	4	<input type="checkbox"/>
	Mais de 5 horas	5	<input type="checkbox"/>
25. Como é que costuma actuar?	A solo	1	<input type="checkbox"/>
	Em grupo	2	<input type="checkbox"/>
	A solo e em grupo	3	<input type="checkbox"/>
25.1. Se em grupo, regista-se a presença de músicos estrangeiros?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
25.2. Se sim, quantos elementos?	1 elemento	1	<input type="checkbox"/>
	2 elementos	2	<input type="checkbox"/>
	3 elementos	3	<input type="checkbox"/>
	Mais de 3 elementos	4	<input type="checkbox"/>
26. Quais são os locais de actuação habituais?	Restaurantes	1	<input type="checkbox"/>
	Bares	2	<input type="checkbox"/>
	Associações	3	<input type="checkbox"/>
	Discotecas	4	<input type="checkbox"/>
	Salas espectác./concertos	5	<input type="checkbox"/>
	Restaurantes e bares	6	<input type="checkbox"/>
	Restaur./bares/associações	7	<input type="checkbox"/>
	Rest./salas espectác./discot.	8	<input type="checkbox"/>
	Convívios/restaur./bares/associações/hotéis	9	<input type="checkbox"/>
	Outros		
27. Qual o tipo de actuação?	Concertos	1	<input type="checkbox"/>
	Festivais	2	<input type="checkbox"/>

	Animação	3	<input type="checkbox"/>
	Baile	4	<input type="checkbox"/>
	Concertos/festivais/animação	5	<input type="checkbox"/>
	Outros		
28. Qual é a duração média da actuação?	1 hora 45 min.	1	<input type="checkbox"/>
	2 horas	2	<input type="checkbox"/>
	3 horas	3	<input type="checkbox"/>
	4 horas	4	<input type="checkbox"/>
	Mais de 4 horas	5	<input type="checkbox"/>
29. Costuma fazer digressões em Portugal?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
29.1. Se sim, com que frequência?	Semanal	1	<input type="checkbox"/>
	Quinzenal	2	<input type="checkbox"/>
	Mensal	3	<input type="checkbox"/>
	Trimestral	4	<input type="checkbox"/>
	Semestral	5	<input type="checkbox"/>
	Anual	6	<input type="checkbox"/>
	Raramente	7	<input type="checkbox"/>
30. Costuma fazer digressões ao estrangeiro?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
30.1. Se sim, com que frequência?	Semanal	1	<input type="checkbox"/>
	Quinzenal	2	<input type="checkbox"/>
	Mensal	3	<input type="checkbox"/>
	Trimestral	4	<input type="checkbox"/>
	Semestral	5	<input type="checkbox"/>

	Anual	6	<input type="checkbox"/>
	Raramente	7	<input type="checkbox"/>
	Pontualmente	8	<input type="checkbox"/>
31. Que tipo de estatuto assume na música?	<i>Free lancer</i>	1	<input type="checkbox"/>
	Ligado a serviço, mas livre	2	<input type="checkbox"/>
	Misto	3	<input type="checkbox"/>
31.1. Se ligado a um serviço, que tipo de vínculo laboral mantém?	Com contrato	1	<input type="checkbox"/>
	Sem contrato	2	<input type="checkbox"/>
	Outro		
32. Se ligado a um serviço, qual a entidade patronal?	Cabo-verdiana	1	<input type="checkbox"/>
	Portuguesa	2	<input type="checkbox"/>
	Cabo-verdiana e portuguesa	3	<input type="checkbox"/>
	Outra		
32.1. Se ligado a um serviço, como recebe?	Mensalmente	1	<input type="checkbox"/>
	Quinzenalmente	2	<input type="checkbox"/>
	Semanalmente	3	<input type="checkbox"/>
	Por hora	4	<input type="checkbox"/>
	Por actuação	5	<input type="checkbox"/>
	Outra		
33. Tem carteira profissional?	Sim		<input type="checkbox"/>
	Não		<input type="checkbox"/>
33.1. Se sim, em que ano a adquiriu?			<hr/>

34. Está coberto pela segurança social?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
35. Está inscrito em alguma sociedade de autores?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
35.1. Se sim, em qual?	Cabo Verde	1	<input type="checkbox"/>
	Portugal (SPA)	2	<input type="checkbox"/>
	França (SACEM)	3	<input type="checkbox"/>
	Outra		
35.2. Se sim, em que ano se inscreveu?			<hr/>
35.3. Tem empresário?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
36. Tem agenciamento?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
37. Já frequentou alguma escola de música?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
37.1. Se sim, qual a duração da formação?	Até 1 ano	1	<input type="checkbox"/>
	De 1 a 3 anos	2	<input type="checkbox"/>
	De 4 a 5 anos	3	<input type="checkbox"/>
	De 6 a 8 anos	4	<input type="checkbox"/>
	Mais de 8 anos	5	<input type="checkbox"/>
38. Já gravou discos seus?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>

38.1. Se sim, quantos discos seus já gravou?

39. Já co-participou na gravação de discos?

Sim

1

☐

Não

2

☐

39.1. Se sim, em quantas co-participou?

40. Mantém contactos com músicos
em Cabo Verde?

Sim

1

☐

Não

2

☐

40.1. Se sim, qual a frequência de contactos?

Semanal

1

☐

Quinzenal

2

☐

Mensal

3

☐

Trimestral

4

☐

Semestral

5

☐

Anual

6

☐

Casual

7

☐

Raramente

8

☐

41. Mantém contactos regulares com músicos
cabo-verdianos em Portugal?

Sim

1

☐

Não

2

☐

42. Se sim, com que frequência?

Diária

1

☐

Semanal

2

☐

Quinzenal

3

☐

Mensal

4

☐

Trimestral

5

☐

Semestral

6

☐

Anual

7

☐

Outra

43. Mantém contactos regulares com músicos cabo-verdianos na diáspora?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
43.1. Se sim, qual é a frequência dos contactos?	Semanal	1	<input type="checkbox"/>
	Quinzenal	2	<input type="checkbox"/>
	Mensal	3	<input type="checkbox"/>
	Trimestral	4	<input type="checkbox"/>
	Semestral	5	<input type="checkbox"/>
	Anual	6	<input type="checkbox"/>
	Outra		
43.2. Se sim, em que países?	Holanda	1	<input type="checkbox"/>
	França	2	<input type="checkbox"/>
	Itália	3	<input type="checkbox"/>
	Angola	4	<input type="checkbox"/>
	EUA	5	<input type="checkbox"/>
	Outro		
43.3. Se sim, quais são os meios de contacto?	Telefone	1	<input type="checkbox"/>
	Internet	2	<input type="checkbox"/>
	Cartas	3	<input type="checkbox"/>
	Visitas	4	<input type="checkbox"/>
	Digressões	5	<input type="checkbox"/>
	Outro		
44. Mantém contractos regulares com músicos estrangeiros?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>

44.1. Se sim, qual a frequência dos contactos	Diária	1	<input type="checkbox"/>
	Semanal	2	<input type="checkbox"/>
	Quinzenal	3	<input type="checkbox"/>
	Mensal	4	<input type="checkbox"/>
	Trimestral	5	<input type="checkbox"/>
	Semestral	6	<input type="checkbox"/>
	Anual	7	<input type="checkbox"/>
	Outra		
45. Se trabalha, costuma gozar férias?	Sim		<input type="checkbox"/>
	Não		<input type="checkbox"/>
45.1. Se sim, quantos dias/ano?	2-8 dias	1	<input type="checkbox"/>
	9 -10 dias	2	<input type="checkbox"/>
	15-20 dias	3	<input type="checkbox"/>
	30 dias	4	<input type="checkbox"/>
	Outro		
46. Se está ligado a algum serviço, quem lhe paga férias?	Empregador	1	<input type="checkbox"/>
	Próprio interessado	2	<input type="checkbox"/>
	Outro		
47. Considera-se compositor?	Sim	1	<input type="checkbox"/>
	Não	2	<input type="checkbox"/>
47.1. Se sim, quantas composições já fez?			<hr/>

Apêndice 2

Guião de entrevista a músicos imigrantes cabo-verdianos na AML

1. Dados biográficos e de caracterização do entrevistado: o perfil do músico cabo-verdiano na AML.
2. Extração social, percurso e experiência migratórios.
3. Iniciação à música. Principais etapas, marcos e trajectória (percurso) da carreira musical. Integração e actividade musical actual: a profissão.
4. Música cabo-verdiana em Portugal (AML), espaço, tempo, estrutura, mercado, mobilidade e eventual ligação com a música portuguesa. O processo de desterritorialização e reterritorialização.
5. O lugar dos agentes (profissionais, semiprofissionais e amadores ou diletantes) no processo da música cabo-verdiana em Portugal: características estruturais, condições e qualidade de vida, tipo de vínculo laboral, carreira profissional, mobilidade no mercado musical, representação social, fragilidades.
6. Ambiente musical cabo-verdiano em Portugal (AML) e processo de penetração da música cabo-verdiana no espaço português.
7. Natureza, caracterização e fragilidades da música cabo-verdiana migrante em Portugal. Uma música recriada?
8. Música tradicional *versus* música comercial cabo-verdiana. Que cultura musical? A música e o género.
9. Ligação entre gerações diferentes de músicos cabo-verdianos em Portugal e passagem de testemunho.
10. Música, descendentes de imigrantes e identidade.
11. Tipo de ligação entre música criada e produzida em Cabo Verde e música criada e produzida em Portugal: as fontes de inspiração musical e perspectivas futuras.
12. Como é que funciona o mercado musical em Portugal?
13. Contactos em rede dos músicos cabo-verdianos com os seus pares músicos de diversas procedências geográficas.
14. Representação ou imagem social do músico cabo-verdiano na AML. Perspectivas futuras.

Apêndice 3

Grelha-síntese de transcrição de entrevistas individuais

a músicos imigrantes cabo-verdianos na AML: principais dimensões

D1: Identificação sociológica (sexo, idade, nacionalidade, naturalidade, residência, nível de escolaridade, formação, etc.). Dados biográficos e de caracterização do entrevistado. O perfil do músico cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa. Extracção social, percurso e experiência migratórios.

D2: Iniciação à musical. Principais etapas, marcos e trajectória (percurso) da carreira musical. Integração e actividade musical actual: a profissão. Processo de afirmação musical. Identidade musical.

D3: Conceito, definição e abrangência da música cabo-verdiana. Música cabo-verdiana em Portugal, espaço, tempo, estrutura, mercado e mobilidade e eventual ligação com a música portuguesa. Os profissionais da música cabo-verdiana em Portugal: características estruturais, condições e qualidade de vida, tipo de vínculo laboral, carreira profissional, mobilidade no mercado musical e representação ou imagem social, fragilidades. Penetração da música cabo-verdiana em Portugal. Ambiente musical cabo-verdiano em Portugal e processo de penetração da música cabo-verdiano no espaço português: que mudanças? Natureza, caracterização e fragilidades da música cabo-verdiana migrante em Portugal. Uma música recriada?

D4: A música cabo-verdiana em Portugal: a música migrante, o lugar e o papel dos instrumentos musicais. Música tradicional *versus* música comercial cabo-verdiana. Que cultura musical? Ligação entre gerações diferentes de músicos cabo-verdianos em Portugal e passagem de testemunho. A música dos descendentes de imigrantes: que especificidade? Tipo de ligação entre música criada e produzida em Cabo Verde e música criada e produzida em Portugal: as fontes de inspiração musical e perspectivas futuras. A música e o género. O batuque em Portugal.

D5: Representação ou imagem social do músico cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa. Perspectivas futuras da música cabo-verdiana na Área Metropolitana de Lisboa.

Apêndice 4

Guia de entrevista (*focus group*) aplicada a um grupo de *rappers* e a um produtor musical descendentes de imigrantes cabo-verdianos na AML

Data de realização da entrevista de grupo: 22.11.2006

Lugar de realização da entrevista: Cova da Moura (Buraca)

Local de residência dos entrevistados: Cova da Moura (Buraca)

Faixa etária dos *rappers* entrevistados: idade compreendida entre os 24 e os 34 anos.

Principais dimensões

Dimensão 1: Identificação dos jovens descendentes de imigrantes com a cultura e com a música cabo-verdianas. Como é que se sente, do ponto de vista identitário? Cabo-verdiano, português, africano?

Dimensão 2: A cultura cabo-verdiana diz-lhe alguma coisa de concreto ou é indiferente a ela? A questão da identidade. Haverá alguma diferença entre a cultura cabo-verdiana e a cultura africana?

Dimensão 3: Que importância atribuem à música cabo-verdiana os jovens descendentes de imigrantes, em particular no plano identitário? Qual é a avaliação que fazem da música cabo-verdiana em Portugal, de uma maneira geral?

Dimensão 4: A relação dos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos com a cultura portuguesa.

Apêndice 5

Lista nominal e discriminada de 74 músicos imigrantes cabo-verdianos entrevistados na AML

Ord.	Nome artístico	Sexo	Idade	GE	EP	Valências musicais	Função	Outras profissões
1	Celina Pereira	F	66	F>46	T.I	Voz		
2	Humbero Ramos	M	41	M<45	T.I	Piano	Dir. musical/grav. est. discográfico	
3	Paló	M	41	M<45	T.I	Multinstrumentista	Gravação em estúdio discográfico	
4	Nancy Vieira	F	31	F<45	T.I	Voz		
5	Dany Silva	M	60	M>46	T.I	Voz, guitarra		
6	Tito Paris	M	43	M<45	T.I	Voz, guitarra	Dir. musical/grav. est. discográfico	
7	Kotchy	M	57	M>46	Am	Voz		
8	Leonel Almeida	M	54	M>46	T.I	Voz		
9	Teck Duarte	M	54	M>46	T.I	Saxofone, clarinete		
10	Zezé Barbosa	M	44	M<45	T.I	Cantor, guitarra		
11	Carlos Sousa	M	53	M>46	Am	Teclado		
12	Marino Silva	M	75	M>46	Am	Voz		
13	Mané Rádio	M	64	M>46	T.I	Guit., cavaq., viola 10 cordas		
14	Baptista Dias	M	63	M>46	SP	Guitarra, compositor		Aposentado
15	Armando Tito	M	63	M>46	T.I	Guitarra	Gravação em estúdio discográfico	
16	Neide	F	49	F>46	SP	Voz		Aposentada
17	Bana	M	76	M>46	T.I	Voz		
18	Djudjuty	M	37	M<45	T.I	Cavaquinho	Gravação em estúdio discográfico	
19	Adérito	M	44	M<45	T.I	Guitarra	Gravação em estúdio discográfico	
20	António Cipriano	M	70	M>46	Am	Guitarra, bandjo		
21	Coimbra	M	57	M>46	Am	Voz		
22	Maria Alice	F	36	F<45	SP	Voz		Restauração
23	Jon Luz	M	32	M<45	T.I	Cavaquinho, guitarra	Gravação em estúdio discográfico	
24	Zé Afonso	M	47	M>46	T.I	Piano	Dir. musical/grav. est. discográfico	
25	Vaiss	M	42	M<45	T.I	Multinstrum., compositor	Gravação musical	
26	Toi Vieira	M	45	M<45	T.I	Multinstrum., compositor	Dir. musical/grav. est. discográfico	
27	Luís de Matos	M	31	M<45	T.I	Voz, teclado		
28	Calu Moreira	M	41	M<45	T.I	Voz		
29	Calu Ferreira	M	35	M<45	T.I	Teclado		
30	Toi Paris	M	47	M>46	T.I	Bateria		
31	Danae	F	28	F<45	T.I	Voz, guitarra		
32	Carla Correia	F	35	F<45	SP	Voz		Função pública
33	Toi Firmino	M	56	M>46	Am	Violão		Pintura
34	Ana Firmino	M	54	F>46	SP	Voz		Empresária
35	Chulage	F	31	M<45	SP	Rap, compositor		Animador sociocultural
36	Sandra Horta	F	26	F<45	SP	Voz		Est. eng. informática
37	Djoy Abu-Raya	M	35	M<45	T.I	Voz, guitarra, compositor	Director musical	
38	Mário Coronel	M	30	M<45	T.I	Guitarra, compositor, arranjo		

Ord.	Nome artístico	Sexo	Idade	GE	EP	Valências musicais	Função	Outras profissões
39	Danilo	M	27	M<45	SP	Voz, guitarra		Técnico informático
40	Renato Chantre	M	27	M<45	T.I	Guitarra	Ensina música	
41	Morgadinho	M	43	M<45	SP	Voz		Pedreiro
42	Ritinha Lobo	F	31	F<45	SP	Voz		Empregada comercial
43	Neusa Brito	F	17	F<45	SP	Batucadeira		Cabeleireira
44	Tutim de Geralda	M	42	M<45	SP	Voz, compositor		Subempreiteiro const. civil
45	Belinha	F	27	F<45	SP	Batucadeira		Técnica superior do ACIDI
46	Aires Silva	M	32	M<45	SP	Voz	Dançarino	Professor de dança
47	Virgínia Varela	F	50	F>46	SP	Batucadeira		Empregada doméstica
48	Jon di Rubeca	M	58	M>46	SP	Violino		Função pública
49	João Roberto Lima	M	63	M>46	SP	Tamboreiro		Aposentado
50	Luís de Barros	M	47	M>46	SP	Violino		Carpinteiro
51	Katuta Branca	M	55	M>46	SP	Acordeão		Desempregado
52	Tó Cruz	M	41	M<45	T.I	Voz, viola baixo		
53	Alcídes	M	38	M<45	SP	Saxofone, violão, percussão		
54	André	M	35	M<45	SP	Trompete		
55	Nelson Rendall	M	68	M>46	Am	Guitarra		Aposentado
56	Zenaida Chantre	F	43	F<45	Am	Voz		Empesária
57	Ermelindo	M	36	M<45	SP	Rap, compositor		Resp. música A. M. Juventude
58	Bino	M	25	M<45	SP	Rap		Animador sociocultural
59	Bia	F	65	F>46	SP	Batucadeira		
60	Mingas	F	42	F<45	SP	Batucadeira		
61	Dulce	F	54	F>46	SP	Batucadeira		
62	Lurdes	F	51	F>46	SP	Batucadeira		Restauração
63	Ângela	F	28	F<45	SP	Batucadeira		Função pública
64	Heidir Correia	M	27	M<45	SP	Rap		
65	Cau Paris	M	35	M<45	T.I	Bateria		
66	Tito Lopes	M	34	M<45	SP	Guitarra		Pedreiro
67	Nando Gonçalves	M	49	M>46	SP	Guitarra, teclado		
68	John Santos	M	39	M<45	SP	Guitarra, voz		
69	Mário Rui	M	47	M>46	T.I	Voz		
70	Charles	M	36	M<45	SP	Cavaquinho		Est. licenc. Pedagogia Musical
71	Djininha	F	30	F<45	Am	Voz		Empregada doméstica
72	Maxi Ruben Ramos	M	31	M<45	Am	Voz		Doutorando em Antropologia
73	Rolando Semedo	M	38	M<45	T.I	Guitarra, voz, compositor	Gravação em estúdio discográfico	
74	Chiquinho	M	40	M<45	SP	Violino, violão, cavinho		Pedreiro

Apêndice 6

Lista nominal de informantes privilegiados

1. Gilyto, cantor, Lisboa, 18 de Março de 2008.
2. Mimosa, batucadeira, Lisboa, 31 de Agosto de 2008.
3. Sofia Espada, empresária ou *manager* musical, Lisboa, 13 de Abril de 2009.

Apêndice 7

Lista dos participantes no *focus group* no Bairro do Alto da Cova da Moura

1. Edgar (Di Man Kapa), 32 anos, *rapper*.
2. Ermelindo¹⁹⁹ (Strike), 34 anos, *rapper*
3. Bino, 24 anos, *rapper*
4. Jorge (Stef), 26 anos, *rapper*
5. Aliou (25 anos), produtor musical.

¹⁹⁹ Natural de São Tomé, de ascendência cabo-verdiana, mas radicado há muitos anos em Portugal.



Europass- Curriculum Vitae



Informação pessoal

Apelido(s) / Nome(s) próprio(s) **Monteiro, César Augusto André**
Morada(s) Largo São Domingos de Benfica, Lote 3, 1º Esq, C.P. 1500 - 454, Lisboa, Portugal
Telefone(s) 00351 217783936 Telemóvel: 00351 960243867
Correio(s) electrónico(s) cesarmonteiro53@yahoo.com.br; cesarmonteiro53@gmail.com
Nacionalidade Cabo-Verdiana
Data de nascimento 30 de Novembro de 1953
Sexo Masculino

Experiência profissional

Datas	Desde Outubro de 2009
Função ou cargo ocupado	Ministro Plenipotenciário (Carreira Diplomática)
Principais actividades e responsabilidades	Em regime de comissão eventual de serviço para efeitos de formação em doutoramento.
Nome e morada do empregador	Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades da República de Cabo Verde
Tipo de empresa ou sector	Sector Público

Datas	De Outubro de 2005 a Setembro 2009
Função ou cargo ocupado	Conselheiro (Carreira Diplomática)
Principais actividades e responsabilidades	Em regime de comissão eventual de serviço para efeitos de formação em doutoramento.
Nome e morada do empregador	Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades da República de Cabo Verde
Tipo de empresa ou sector	Sector Público

Datas	De 2001 e até Outubro de 2005
Função ou cargo ocupado	Assessor do Ministro (Carreira Diplomática)
Principais actividades e responsabilidades	Assessor do Ministro dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades para o sector da emigração e comunidades
Nome e morada do empregador	Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades da República de Cabo Verde
Tipo de empresa ou sector	Sector Público

Datas	De 1991 a 1993
Função ou cargo ocupado	Director do Gabinete de Estudos
Nome e morada do empregador	Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades da República de Cabo Verde
Tipo de empresa ou sector	Sector Público

Datas	De 1987 a 1989
Função ou cargo ocupado	Director-Geral de Emigração e Serviços Consulares
Nome e morada do empregador	Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades da República de Cabo Verde
Tipo de empresa ou sector	Sector Público

Datas	De 1984 a 1985
Função ou cargo ocupado	Cônsul de Cabo Verde em Roma (Itália)
Nome e morada do empregador	Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades da República de Cabo Verde
Tipo de empresa ou sector	Sector Público

Educação e formação

Datas	2007
Designação da qualificação atribuída	Curso de pós-graduação em Análise de Dados em Ciências Sociais , 1ª edição, promovido e organizado pelo, com quatro (4) unidades curriculares e com uma carga total de 96 horas e 30 unidades de crédito: 1) Iniciação ao SPSS e à Análise Estatística (21 horas e 6 unidades de crédito); 2) Análise Inferencial (21 horas e 6 unidades de crédito); 3) Análise Multivariada I (27 horas e 6 unidades de crédito); 4) Análise Multivariada II (27 horas e 6 unidades de crédito) e; Projecto/Relatório.
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Departamento de Métodos Quantitativos em parceria com o Departamento de Sociologia do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa
Nível segundo a classificação nacional ou internacional	Certificado de frequência

Datas	Anos lectivos 2006-2007, 2007-2008
Designação da qualificação atribuída	Frequentou com aproveitamento, na qualidade de aluno extraordinário, a Licenciatura em Ciências Musicais (1º ciclo), com aproveitamento em oito unidades curriculares semestrais, a saber: Etnomusicologia - Introdução; Sociologia da Música - Teoria e Método; Etnomusicologia - Teoria e Método; Etnomusicologia - Culturas Musicais do Mundo; Etnomusicologia – Pesquisa de Campo; Sociologia da Música – Problemáticas; Filosofia da Música I e II.
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Datas	29 de Setembro de 2006
Designação da qualificação atribuída	Curso de pós-graduação em Sociologia
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa
Nível segundo a classificação nacional ou internacional	17 valores
Datas	1991
Designação da qualificação atribuída	Pós-graduação em Sociologia orientada para a Sociologia das Organizações, Trabalho e Migrações
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Universidade Frederico II de Nápoles (Itália)
Datas	14 de Julho 1980
Designação da qualificação atribuída	Licenciatura em Sociologia com tese subordinada ao tema <i>Um aspecto do sincretismo cultural em Cuba</i> .
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana (Cuba)
Nível segundo a classificação nacional ou internacional	4 (numa escala de 1 a 5)

Aptidões e competências

Língua(s) materna(s) **Português**

Outra(s) língua(s)

Auto-avaliação

Nível europeu (*)

Espanhol

Italiano

Francês

Inglês

Compreensão				Conversação				Escrita	
Compreensão oral		Leitura		Interacção oral		Produção oral			
C2	Utilizador experiente	C2	Utilizador experiente	C2	Utilizador experiente	C2	Utilizador experiente	C1	Utilizador experiente
B2	Utilizador independente	B2	Utilizador independente	A2	Utilizador elementar	A2	Utilizador elementar	A1	Utilizador elementar
A2	Utilizador elementar	B2	Utilizador independente	A2	Utilizador elementar	A2	Utilizador elementar	A2	Utilizador elementar
A1	Utilizador elementar	A1	Utilizador elementar	A1	Utilizador elementar	A1	Utilizador elementar	A1	Utilizador elementar

(*) *Nível do Quadro Europeu Comum de Referência (CECR)*

